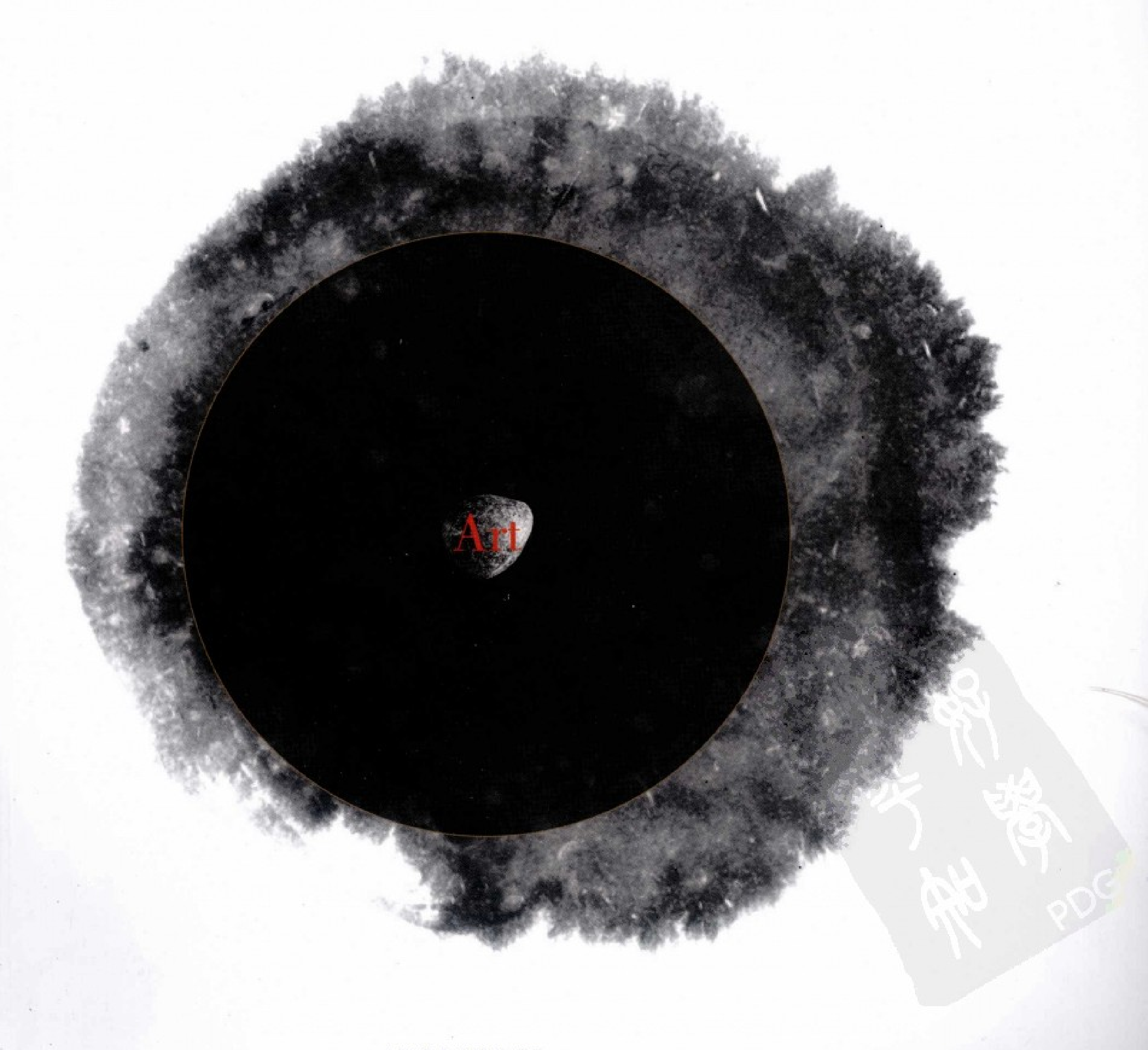
Proceedings of the International Forum on Archaeology and Art History

China Academy of Art. HangZhou 2008

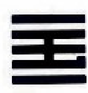
考古与艺术史的交汇

中国美术学院国际学术研讨会论文集

范景中 郑 岩 孔令伟 主编



中国美术学院出版社



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS



ISBN 978-7-81083-841-2
9 787810 838412 >
定价：78元

考古与艺术史的交汇

中国美术学院国际学术研讨会论文集

范景中　郑　岩　孔令伟　主编

中国美术学院出版社

主　　编：范景中　郑　岩　孔令伟
责任编辑：章腊梅
整体设计：张　钟　巨若星
封面设计：成朝晖
责任校对：钱锦生
责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

“考古与艺术的交汇”国际学术研讨会论文集 / 范景中，郑岩，孔令伟主编.—杭州：中国美术学院出版社，2009.5
ISBN 978-7-81083-841-2

Ⅰ. 考… Ⅱ.①范…②郑…③孔… Ⅲ.考古学－国际学术会议－文集 Ⅳ.K85-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第074855号

考古与艺术史的交汇　中国美术学院国际学术研讨会论文集
范景中　郑　岩　孔令伟 主编

出 品 人　傅新生
出版发行　中国美术学院出版社
地　　址　中国·杭州南山路218号/邮政编码：310002
网　　址　www.caapress.com
经　　销　全国新华书店
制　　版　杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印　　刷　浙江省邮电印刷股份有限公司
版　　次　2009年11月第1版
印　　次　2009年11月第1次印刷
印　　张　30.5
开　　本　787mm×1092mm　1/16
字　　数　480千
印　　数　0001-1000
ISBN 978-7-81083-841-2
定　　价　78.00元

目　　录

序一

归返和等待

在“考古与艺术史的交汇：国际学术研讨会”上的讲话

许　江

首先，我代表中国美术学院，祝贺考古与艺术史的交汇——国际学术研讨会的召开，并向来自中外学术界的学者、朋友们致以深深的敬意。

考古与艺术史是两门不同却又相亲的学科。两门学科在学科关注目标、体系建构和一些基本方法上判然有别，但在资源和成果方面有许多共享的地方。它们共同摄入的领域有田园考古，有文物、器物、图像和文字的研究，有相关文献的研究。它们之间彼此错叠，又彼此交融的状况，正好构成了我们人类与自身历史的千丝万缕的联系网。这种联系的网络承接着我们对于历史的研究和认知；承接着我们对于历史研究的姿态和不同的思考；承接着史学研究的不同体系和方法，并与自我文化发展模式及活化的传统等根源的问题相关联。

正是由于考古与艺术史研究的深刻关联，以及今日时代视觉文化研究所面临的深刻的转型。去年10月，我们也是在这里，中国美术学院艺术人文学院成立之时，在原来的美术史研究方向基础之上，我们正式提出了三个新的研究方向：

针对图像时代文化生态的巨大变迁，着眼于今天视觉生产、视觉消费及其文化结构的研究，我们提出视觉文化研究方向；

针对城市进程中公共文化创意和管理体系的建设，我们提出艺术策划与行政研究方向；

针对考古学、博物馆学以及民俗学等交叉学科研究，对美术研究的重要性，我们提出考古学与博物馆学研究方向。

学院还将这三个新的研究方向来构建具有明确视觉文化特征的艺术史学科，这是国家教育部正式颁发的学科目录上所引的二级学科。这三个研究方向，将构成我们学院具有视觉文化特征的艺术史学科。这将成为我们学院第六个二级学科——美术学、设计艺术学、电影学、广播电视艺术学、建筑学以及艺术学。

明天我将代表学校去浙江省争取我院艺术学学科申报浙江省人文社科重点基地，今天恰逢我们这个研讨会的召开，这种天作之合，是否昭示着某种历史和命运的机缘？

2003年8月15日，伊斯兰历1382年5月24日，我和我们学院的一批老师，包括高世名，我们站在位于土耳其马拉马拉海峡，小亚西亚平原上的特洛伊城堡。特洛伊城堡已经成了一片荒滩，那个著名的海滩的故事，已经离开海岸有十里之遥，我们看不见大海。向下挖掘，荒岗下掩埋着九层历史的断面，那个著名的木马的故事。《荷马史诗》中如诗的神话，在这里化石般地凝结在土地的深层。荒岗周围数十里没有人居，大片的草与土融成金色。我们在荒岗上走了一圈，仿佛在世界艺术史的某个源头，在几千年的沟坎中走进去了，我们在阅读废墟、考古、艺术、历史、命运的意义。

特洛伊木马那一份馈赠，紧随而来的是特洛伊的屠城。这个深刻的文化隐喻在当代艺术话语中，尤其是后殖民话语中得到了令人惊悸的揭示。紧接着的故事是奥德修斯慢慢的回归之途，这位发明木马计的智者，他自己却难以回归家园。即便回到了家乡，家乡也无法相认，他仍然在东西方之间流浪，这个归返之途是一个迷失和自我拯救的长途。值得注意的是，他的妻子为了守候他，不断地编接着那条著名的珀涅罗珀[Penelope]之线。这个等待是一个不断的拆解和编造的过程。

我想归返和等待构成了一个整体，诉说着所有家园的故事和众人的命运。我想将这个故事献给这次研讨会，献给为归返和等待做出不懈努力的人们！谢谢！

2008年9月26日

序二

考古学与艺术史

——两个“共生”的学科

曹意强

“考古与艺术史的交汇”是我们新成立的艺术人文学院的第一个国际性学术会议。去年10月，经过近十年的学术和人才准备，在原美术史论系的基础上，我们建立了艺术人文学院，形成以美术史论系为轴心的四个系的建制，其他三个新建系分别为视觉文化研究系、艺术策划与行政系、考古与美术博物馆系。我们相信，这一建制并非为扩展机构而设，而是为了适应当前国内外学科发展的需要。我们进入了全球性的视觉文化时代。图像，尤其是数码图像似乎正在取代文学符号而成为现代人的主要共用认知和交流的工具。因此，在学术研究领域，视觉文化研究［Visual Studies］和世界艺术研究［World Art Studies］业已成为两大显学，它们直接影响到艺术史和考古学的前景。更确切地说，这两股思潮将艺术史和考古学推向了比以往更中心的学术地位。视觉文化研究旨在通过人类创造的一切视觉产品读解历史与现实，而世界艺术研究旨在将全人类的“视觉上具有旨趣的物质文化”作为一个整体来加以读解。而解析这类视觉产品的密码与功能，必须依靠考古学和艺术史这两个学科所提供的理论、方法与工具。

人类的视觉图像并非凭空产生，是创造者与特定视觉环境作用的产物。若要分析其物质层面与社会情境，必须理解其功能与视觉作用。艺术史与考古学以多种视角揭示了这个创造性和相互作用的过程，帮助我们理解人类历史的特定侧面，理解艺术家如何将观看方式与空间经验转译为有形而具有力量的图像，而这类图像反过来又塑造着我们的世界观（即观察和理解世界的方式），使我们进一步认识和质疑我们自身与外部世界。

艺术史与考古学一向是个“共生学科”[symbiotic discipline]。在学术界，虽时常出现“艺术史对抗考古学”［Art History vs Archaeology］的争辩，或认为前者重古物的审美价值，而后者只关注其孤立的文物考史价值，但实际上，这两个学科的产生与发展的历史足以证明其“共生关系”[symbiotic relationship]。

Archaeology（考古学）在古希腊泛指古代史研究。柏拉图曾以此义运用此概念。其含义逐渐演化变窄，至17世纪仅指古物古迹研究。在随后的两个世纪里，在人们心目中，古物古迹通常就指如今所说的“美术作品”[work of fine art]。直到19世纪，欧洲考古学才回归到17世纪的含义，重新包容人类的所有古物与古迹。这个概念与我国从宋至清末的考古发展有同工异曲之妙。我国考古学的前身是诞生于北宋中叶的金石学。它起初限于青铜彝器与石刻，如吕大临的《考古图》著录的是公私收藏的古代铜器与玉器，亦即如今一般归属“美术作品”的东西。晚至清末，金石学的范围得以拓展，碑刻、造像、画像石、墓志、题名等均相继纳入其中。所以，罗振玉便建议以“古器物学”这一新概念取而代之。20世纪初，我国学者通过翻译日本人滨田耕作的著作而输入了“考古学”的概念。在《通论考古学》一书中，滨田耕作将“考古学”定义为“研究过去人类的物质的遗物之学”。而这个界定则源于西方考古界的共识，即考古学研究的对象是人类的物质遗存。它有时靠近人类学，因为人类的史前史和早期历史的框架体系只能借助遗物和遗迹加以构建，也正因为如此，它是历史学科中的重要分枝。

考古学即为历史学科这个认识在我国学者中是慢慢明朗起来的。1936年，卫聚贤在考辨“古”字的原义后，将“考古”与“考古学”加以区别，他说：“考古俗所谓古董亦即‘骨董’……骨董，当即‘古懂’，言其对于古物懂得……懂得古物也可叫做考古，不能视为考古学。因考古所以成学，是要亲自发掘，以观其地内保存的情形，并与其他物共存的关系，都要详为记录，并绘图照相。”卫氏描述的考古学西方俗称“锄头考古学”，我国习称“田野考古学”，他强调实地发掘是考古学的本质。李济在1962年回忆说，他自己从事了“将近三十年的田野考古工作，并且常谈中国上古史的重建问题”，但当美国华盛顿州立大学附设的苏联与东亚研究所的几

位朋友请他讲半年的中国上古史时，他突然发现，这个工作对他而言是“一条新的路线”，是他“没有做过的……梦”。尽管王国维早已提倡考古学与文献史学互证的方法，但要等到以张光直为代表的学者出现时这种互补关系才得以付诸实践，他们力图将考古学和历史学进行整合，以建设新史学。北京大学考古文博学院为纪念该校考古专业成立五十周年而发表了“考古学与中国历史的重构”一文，文中指出了为何考古学必须依赖文献的原因，由此强调了考古学在历史研究中的“优势”和“局限性”。文章认为，考古发现在揭示“社会经济层面”和“社会政治状况”上十分有效，但涉及“精神领域的研究时就显得力不从心了。尽管一些现代考古流派在进行这方面的尝试，但也往往限于社会大众的一般心智、心理、审美情趣等，除非极特殊的场合，很难了解某个社会成员的个人心理”。至于语言文字的研究，考古学“就一筹莫展了，非依靠文献不可。又由于绝大多数考古资料是过去社会最为常见的物品，而非特殊物品，于是一些特殊的历史事件便被淹没在大量的一般性现象之中了”。

我们认为，传世遗物无非是实物与文献记载，历史的终极目的是要借助这些遗物复活人类的往昔，其中最重要的是已然消失的思想观念和社会结构的演变，即“精神领域”方面。因此，19世纪现代历史学兴起以来一个伟大的史学发现就是把无形的思想观念也纳入历史事实的范畴。观念演变的历史本身就是历史的重要事实，这点对于考古学应有所启示。过于强调考古学的优势是为历史研究提供实物，或坚持认为唯有考古发现才是真实可靠的史实，那就会人为地加大考古学与历史、考古学与精神研究、考古学与艺术史之间的鸿沟。夏鼐先生在1984年发表的“什么是考古学”一文中就想弥合这种分裂对峙，他明确指出：“考古学是属于人文科学中的历史科学，而不属于自然科学。”因此，考古学利用物质遗存研究古代历史，但其欲“恢复的过去不限于物质文化”，还要研究古代社会的结构

和演变，以及“美术观念和宗教信仰等精神文化的历史”。然而，夏鼐先生与上引北大考古文博学院的文章撰写者一样，认为考古学只能研究过去社会的普遍现象，而无法关注特殊现象：“古代人类活动的情况，包括人类的各种活动。然而这种活动的主体是作为社会的一个成员的人。人类的特点是社会的动物。人类所加工的器物（包括工具），和人类所创造的文化，都是反映他所在的社会的共同传统。个人的创造和发明，都是以他所在的社会中多年积累的文化传统为基础，而他的创造和发明也只能被他所在的社会中别的成员所接受和传播才成为他所在的社会的文化传统的一个组成部分。考古学研究的主要对象便是这些具有社会性的实物，是器物的整个一类型[type]，而不是孤立的单独的一个实物。后者是古董，而不是考古学研究的科学标本。”颇有意味的是，在论述考古学的个人与社会性读解难题时，夏鼐触及考古学与美术史的差异：“便是有突出的美术价值的，那也是美术史研究的好标本，是代表某一个人的艺术天才，而考古学要研究的是一个社会或一个考古学文化的特征和传统，而不是某一个人的创作。这是美术考古学和美术史的区别，二者的着重点不同。”

在此，我们又一次回到了“考古学对抗艺术史”的话题，“美术考古学”是我国学者为调和两个学科的矛盾而发明的说法。倘若考古学属于历史学科，那么现代历史学科中一支重要的生力军就是艺术史。我国美术史先驱在引进国外“考古学”概念上起了关键作用。如果说我国的“考古学”定义最初受到了滨田耕作的《通论考古学》的影响，那么正是美术史家俞剑华于1931年发表了此书的全译本，也许在俞氏心目中，考古学与艺术史本为一体，无所冲突，因而用了“美术考古学”的称谓。其实，只要简短地回顾一下作为学科的艺术史的起源，我们就可知这两个学科不仅是孪生姐妹而且永远交叉在一起。同时，艺术史与考古学在其发展过程中相成相济，这也给我们解决考古研究中的社会性共相与个人殊相的矛盾提供了启示。

18世纪，德国学者温克尔曼［Johann Joachim Winckelmann］开辟了现代意义上的艺术史。他在研究古希腊与罗马艺术时，打破了往昔叙述艺术家列传的史法，将焦点聚向作品本身。尤为重要的是，他将作品放到整个古典文明的情境中加以探究，由此开创了论述艺术风格发展的系统理论。他明确宣布，其研究古代艺术史既不是要做一个“纯粹的时代纪年，也不是发生于其间的变化的单纯编年史”。而是要“在更广泛的意义上亦即古希腊语中所具有的意义上使用‘历史’一词”，其终极“意图在于呈现一种体系”[a system]，“旨在揭示艺术的起源、进步、变化和衰落，以及各民族、各时代、各艺术家的不同风格，旨在依据现存的古代遗物尽可能地证明所有这一切”。温氏的“风格-情境”研究方法不仅对后世的艺术史产生了持久的影响，而且确立了“情境即一切”[context is everything]的现代考古学，他由此被公认为“现代考古学先知与创建的英雄”。

考古学和艺术史天生就是孪生姐妹。它也是一门天然的交叉学科，我国的考古学始祖是宋代的沈括，他将考古学与视觉艺术、音乐、几何学、冶金等融会一体。欧阳修也是如此，他将金石引入了考古探究。民国初年，王国维提倡将地下文物与书面文献相互印证的方法。而考古学从诞生之日起就具有“视觉研究”和“世界艺术研究”的性质。安特生挖掘了我国仰韶文化，对中华远古文明进行了开创性研究。埃及学是考古学的前身，正是穆斯林史学家最早翔实记载和考证了古埃及的遗物，并读解埃及楔形文字。古代遗存实物的视觉研究和跨文化读解构成了考古学的基本方法。在20世纪上半叶，为了发展中国的考古与艺术史事业，国民政府中央研究院曾设立“考古与艺术史”院士席位，而后我国学者又提出了“美术考古学”的概念，力图将古物的历史与审美研究结合起来，这种努力暗示了研究者试图从艺术史的角度出发，将古物的历史美学价值也视为考古本身的重要内容。

这些都说明：考古学与艺术史的界线并非在于前者为后者提供真实可靠的物质材料，而后者在此基础上进行美学与历史阐述。其关系并非是潘诺夫斯基曾比喻的“先上车，后买票”的逻辑关系。回到考古学之父温克尔曼的例子，我们可见，意味深长的是，温氏用以推演其考古学与艺术史的对象恰恰不是出于相应时代的原物，大多都是后世的复制品。但是，其后新出土的大量早期希腊雕刻却没有推翻，反而证实了其历史假说的合理性，即古希腊艺术首先经历了古风时期，接踵而至的是以菲狄亚斯［Phidias］艺术为代表的质朴的古典早期，然后出现了以波拉克西特列斯［Praxiteles］为标志的更优雅、更富感性的美的阶段，最后进入了希腊和罗马帝国时代漫长的模仿与衰败时期。

考古挖掘所得的一切遗物，犹如一切科学定义一样，无不建立在我们的理论假说的基础之上。英国考古学家柴尔德曾把考古学喻作一架望远镜，让我们远望人类的起点与整个历史。他又把具体的考古遗物喻作一台显微镜，让我们透视具体而微地古代景观。这对比喻不仅说明历史假说与实物考证的关系，而且也启发我们重新审视考古与考古学的不同含义。如卫聚贤所说，考古行为古已有之，中西莫不如此。用锄头挖掘出古代遗物，并不是考古学的全部。考古学指对古代实物遗存进行系统的研究[a systematic approach]，由此而成为自主的学科[as a discipline in its own right]。而考古学之所以自温克尔曼开始才成为自主的学科，是因为它发展出了自身的理论和方法论，即是说，它在过去的一个多世纪里已然形成了自己的学术史。因此，探究考古学本身的历史、理论与方法也是考古学研究的重要内容。我院新设的考古学与美术博物馆系，即重点旨在探究和教授考古学自身的学术史，而这个学术史与艺术史永难分离。

今天，在中国美术学院举办这样一次研讨会，具有独特的象征意义。我们知道，滕固先生就是中国美术学院前身国立艺专时期的校长、著

名美术考古学前辈刘敦愿是该时期的毕业生，著名美术史家、原敦煌艺术研究所研究员史岩是中国美术学院前身浙江美术学院时期的知名教授，由他们所开拓的美术考古学的学术路向一直是我们的珍贵学术遗产。

这次会议可说是考古学和美术史这两个“共生学科”更密切地相长的新标志。它将进一步消解“艺术史对抗考古学”的偏见，铸造其新的合体。在本次会议上发言的国内外著名专家分别来自考古学与艺术史界，前者有杨泓、李零、信立祥等，而后者有雷德侯［Lothar Ledderose］、范景中、白谦慎、张弘星、尹吉男、贺西林、郑岩、邵宏、李清泉、孔令伟等，其中不少学者原本受过考古学的系统训练。他们会聚一堂，将围绕以下主题展开研讨：一、金石学的现代意义；二、卷轴、古墓与文献；三、物质文化、博物馆与艺术史学新走向；四、考古新发现与近三十年中国美术史研究。我相信，此次研讨会一定能冲破田野考古学、学院艺术史研究和博物馆管理之间的壁垒，建立起全新的学术视野，让考古学与美术史结为新的姻缘。如果说艺术史偏重物象的价值与鉴赏，易于陷入主观主义泥潭，那么考古学排除个人趣味而着眼于客观证据，大可纠正前者之偏，而考古学容易忽视艺术的生命价值，艺术史也可矫正其失。离开双方学科的合作与相成相济，这两个学科都难以独立特行，也无法为现代视觉文化和世界艺术研究奠定更扎实的理论和实践基础。

岗山：佛陀说法之山

雷德侯

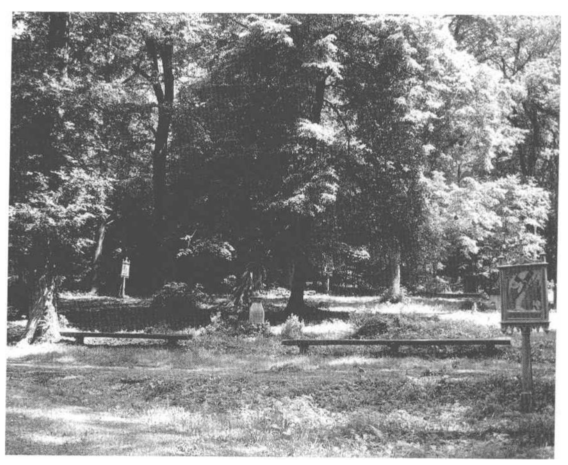
一　场所置换

图1是费舍尔[Georg F. Vischer]创作的铜版画，取自1797年在德国博格豪森[Burghausen]出版的祈祷书扉页——耶稣正沿着“受难之路”行进，从耶路撒冷城走向他受刑的骷髅地山丘[Mount Calvary]。在基督教传统中，这条小径被奉为圣路，共分十四站，每一站都有一段特殊故事。在这幅铜版画中，它们用小的数字予以标识。例如，中央偏下位置是第二站，耶稣刚刚背起十字架。再如，左侧建筑物上方是第六站，维罗妮卡[Veronica]正要拂拭耶稣脸上的汗水。赴耶路撒冷的朝圣者可以沿着这条路登上骷髅地山丘的丘顶，以重新感受耶稣最后的脚步。他们在十四站的每一站都要祈祷，并回想那神圣的故事。

不过，大多数基督教信徒都不能去耶路撒冷朝圣。因此，那些想沿着小路登上骷髅地丘顶的人还有另外一个选择，他们可以置换山丘，在别处制造一个复制品。在欧洲，很多地方都有这种复制的“受难之路”。海德堡近郊就有一处，最初建造于13世纪。我们现在看到的大约完成于1860年（图2）。图3是第六站“维罗妮卡为耶稣拭汗”。骷髅地山丘是环列耶路撒冷的小山之一，现在却被转换成了环绕海德堡的小山。西方艺术史家用拉丁术语



图1　受难之路，Georg F. Vischer创作的铜版画，祈祷书的扉页，1797年



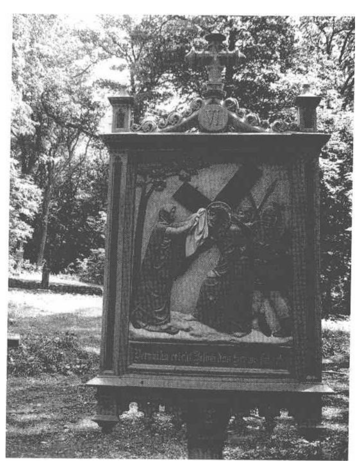


图2　德国海德堡郊外的受难之路

图3　第六站："维罗妮卡为耶稣拭汗"

"场所置换"[translatio loci]，来定义这一现象。佛陀的说法之山也同样如此，它从印度楞伽城[the city of Lankā]置换到了中国山东省的岗山。

二　位置

岗山是邹城市内刻有佛经摩崖的六座山之一。[1]山上一处有纪年的铭文，时间是公元580年。另外几座山是峄山（含有公元564年铭文）、尖山（公元575年）、铁山（公元579年）、葛山（公元580年）、阳山（无纪年）。

岗山地区的航拍图（图4）和地形图（图5）表明，有刻经的区域被分成两部分。参观者从东面山谷西向攀登，最后，现在人们所称的"鸡嘴石"[Chicken Beak Rock]就会悄悄现身，兀然耸立（图5，C，D，E）。图6是鸡嘴石的特写。

接着，参观者可以横越一道山脊到达西区，此处地势开阔，形成了一个环形的露天坛场。从东区第一处铭文，到西区最后一处刻文，其直线距离[as the crow flies]为159.7米。横越山脊的小路从海拔169米升至234米，比直线距离长出很多。



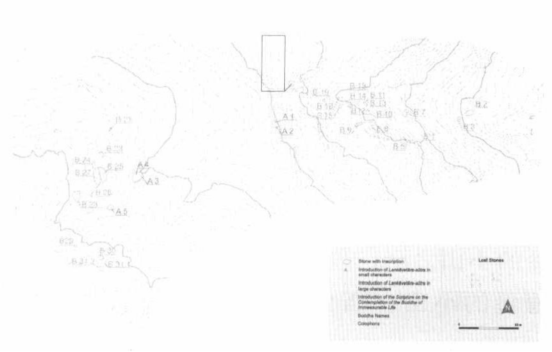


图4　岗山地区航拍图

图5　岗山地形图

三　岗山刻经

岗山有五种不同的刻经：

A.《入楞伽经》卷一（译注：《大正新修大藏经》T671，16:514c07-18，后同）。

B. 大字镌刻的同样一段经文，结尾部分稍长。《入楞伽经》卷一，T671，16:514c07-18。

C.《观无量寿佛经》一段，T365，12:340c29-341a10。

D. 佛名。

E. 经主姓名及纪年铭刻。

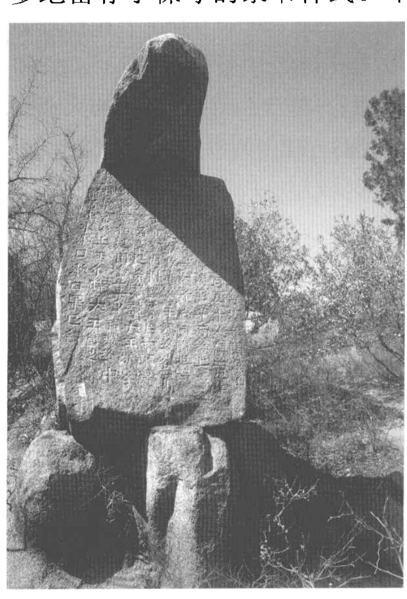
《观无量寿佛经》[*the Sutra on the Visualization of the Buddha of Immeasurable Life* ,C]的一段经文以小字从鸡嘴石东（图6）刻至南面。鸡嘴石北面刻有三佛名（D，图7）及“石经”[stone sūtras]二字，附刻一小佛像，其后是经主姓名[E]及“大象二年七月三日”（公历580年7月30日）题记。这是周武帝暴烈的灭佛运动结束后的第二年。

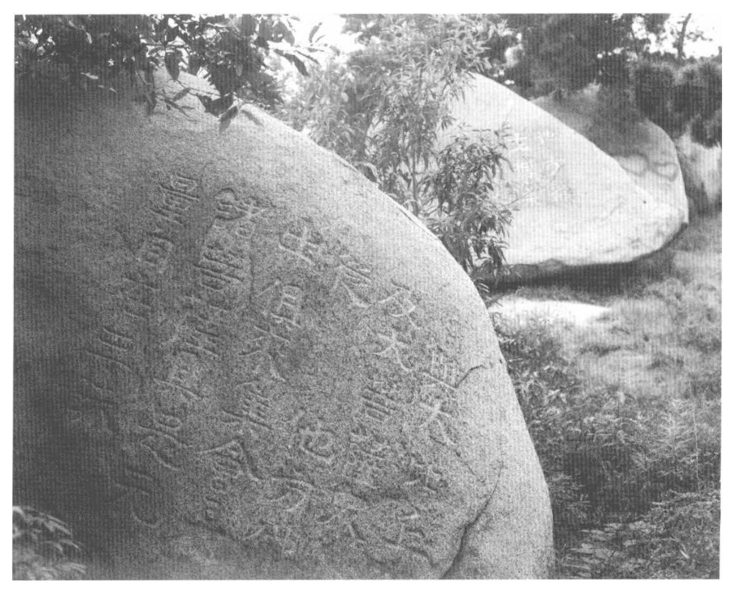
两处《入楞伽经》刻经和山东省境内所有其他佛经铭刻都不一样，因为经文并非刻于一片完整的石面，而是分散在山崖的一块块圆形巨石上。第一处刻石字体略小[A]，分五个部分，散列在不同的石面上。大字刻经[B]，被分散在至少三十一块不同的石头上。总体来看，它们跨越的距离大约有160米。

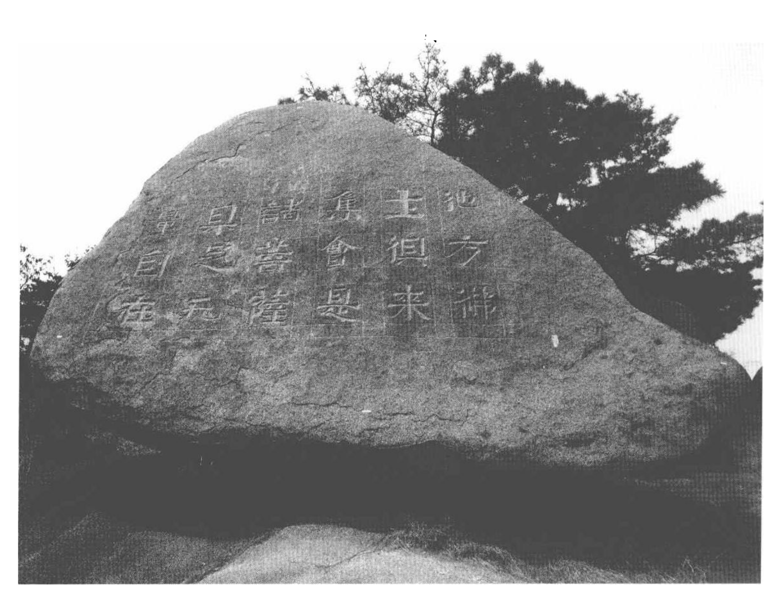
虽然只有一处铭文有纪年，不过，我们还是可以对这五处铭文当时的先后顺序进行推测。从书法风格来看，铭文C，D和E（图6和图7）年代似乎稍晚，因为它们含有更多的楷书元素。而铭文A（图8）和B（图9）则更多地留存了保守的隶书样式。不过，这不能充分说明铭文A和B更早，选

图6　鸡嘴石

图7　鸡嘴石北侧铭文







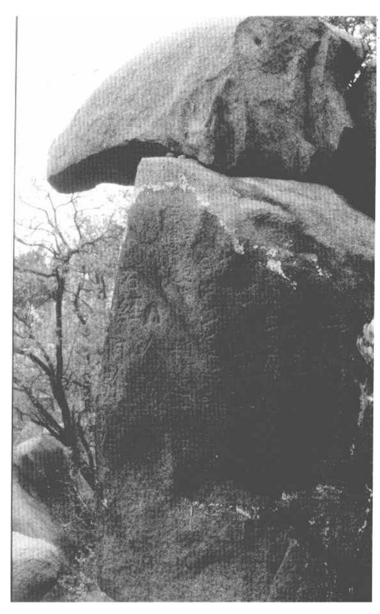


图8　小字《入楞伽经》，刻石A5

图9　大字《入楞伽经》，刻石B28

择庄重的风格也许只是为了增加那些大字的威严。实际上，从地形态势上看，铭文C，D和E的年代可能比A和B还要早一些。纪年为公元580年的鸡嘴石醒豁高耸，应该是第一块被勒铭的石头。接下来可能是一个更为宏伟的计划——雕刻《入楞迦经》经文，时间是灭佛运动之后的佛教复兴年代。

在《入楞迦经》铭文A和B之间，我们可以找出一个大致的编年。小字经文[A]没有界格，也没有装饰（图8）。大字经文的大字[B]则被双线划出的矩形界格框了起来，有时候顶部还有华丽的装饰。这些精细的处理手法意味着铭文B的年代要稍晚一些。

地形也可以进一步确证这个相对顺序。《入楞迦经》铭文A的五块石面在这里仅占据很小面积。山脊把整个刻经点分东西两区，经文就从山脊下方相互毗邻的崖面开始（图5，A1和A2）。接下来的两段经文被刻在一块圆形巨石上（A3和A4），第五部分（A5）在另一块圆石上。这两块圆石都卧在刻有铭文B的大圆石所构成的区域之内，而后者的面积要大出很多。我们有理由假设：大字铭文B精雕细琢，所占空间阔大，取代了铭文A那狭小促迫的区域。

四　大字《入楞伽經》经文

《入楞伽经，卷第一》刻经B是岗山最长的一处经文，覆盖的面积也最大。经文由两部分组成，第一部分讲述了楞伽城摩罗耶山[Mount Moluoye]迷人的风景。这一部分刻在东区，位于通往鸡嘴石的山谷里。经文第二部分回忆了佛陀和菩萨[Bodhisattvas]教谕会众的盛大集会。后半部分经文位于鸡嘴石上方的西部的环形坛场里。刻经活动让岗山变成了一座新的摩罗耶

山。通过一次场所置换[translatio loci]，佛陀昔日的说法之山已经迁徙到了中国。以下是所有刻有铭文的石头目录：

B1. 如是/我闻/一时。/婆伽婆住/大海畔摩/罗耶山顶/上

B2. 楞伽

B3. 城中。/彼山

B4. 种种宝（佚失）

B5. 性所

B6. 成，诸宝间错光明赫（佚失）

B7. 炎，如百/千日照/曜金山。

B8. 有无量/花园香树，/皆宝香林。/微风吹击，/摇枝动叶，/百千妙

B9. 香，

B10. 一/时

B11. 流

B12. 布，

B13. 百

B14. 千

B15. 妙

B16. 音，

B17. 一时俱发。（佚失）

B18. 重

B19. 岩

B20. 屈曲处处皆有仙堂、灵室、龛窟，无数众宝所成。内外（佚失）

B21. 明彻，

B22. 日月光晖，不（佚失）

B23. 复能

B24. 现。皆是/古昔诸/仙贤圣，

B25. 思如/实法/得道/之处。/与/大比/丘僧/及大/菩萨

B26. 众，皆/从种

B27. 种

B28. 他方佛/土俱来/集会。是/诸菩萨/具足无/量自在

B29. 三昧

B30. 神通之/力，奋迅/游化。善/于五法、/自性、识、

B31. 二种/无我，/究竟/通达。

在东区，我们发现了十六处不同的经文，它们直到今天还可辨识。如果拿它们和通行印刷本《大正藏》［*Taishō canon*］经文比对，可以发现有三个段落没有了下落（B4，B6，B17），其各部分文字也许刻在别的大石上。这样，岗山东区的经文就有十九个部分，可能还更多。

有两个较长的段落（B1和B8）雕刻在山谷南面左侧垂直的岩壁上，那些较短的字句，其中九处仅有一个大字，除了B5之外，分别刻在独立的大石上，这些零碎字句的刻字，都没有用双边界格框住。可能是地震的原因，几乎所有的石头都倒了个儿，然后翻滚到了它们现在的位置。

图10是东区的第一段经文，B1：

如是/我闻/一时。/婆伽婆住/大海畔摩/罗耶山顶/上

Thus I heard at one time. The Bhagavat dwelt in the city of Lankā at the peak of Mt. Malaya, by the shore of the great ocean.

它在山谷入口处的岩壁的上方，铭文面向北方，处于山谷之外，在远处即可望见。经文从左向右书写，观者到达谷口时即可阅读。

接下来的两部分是B2“楞伽”[Lankā]和B3“城中。/彼山”[in the city of. This mountain]，刻在山谷入口的两块大石上，但这不可能是它们原本的位置，应是滚落下来的。

依照经文，随后是B4“种种宝”[all manner of things of gemmy]三个大字，但迄今尚未发现。它们肯定还在一块或几块圆石上，圆石倾倒后，大字亦无从获睹了。

第五部分B5是两个大字“性/所”[of…… nature]，高高地刻在山崖上，不可攀登接近，到现在还没有拓片（图11）。

B6部分也未找到，内容应该是“成，诸宝间错光明赫”[……is formed …… The gems are strewn together, each sparkling and illuminated with a fiery……]

B7部分“炎如百/千日照/曜金山”[……brilliance like hundreds and thousands of suns shining and reflected off golden mountains]刻在一块圆石上，

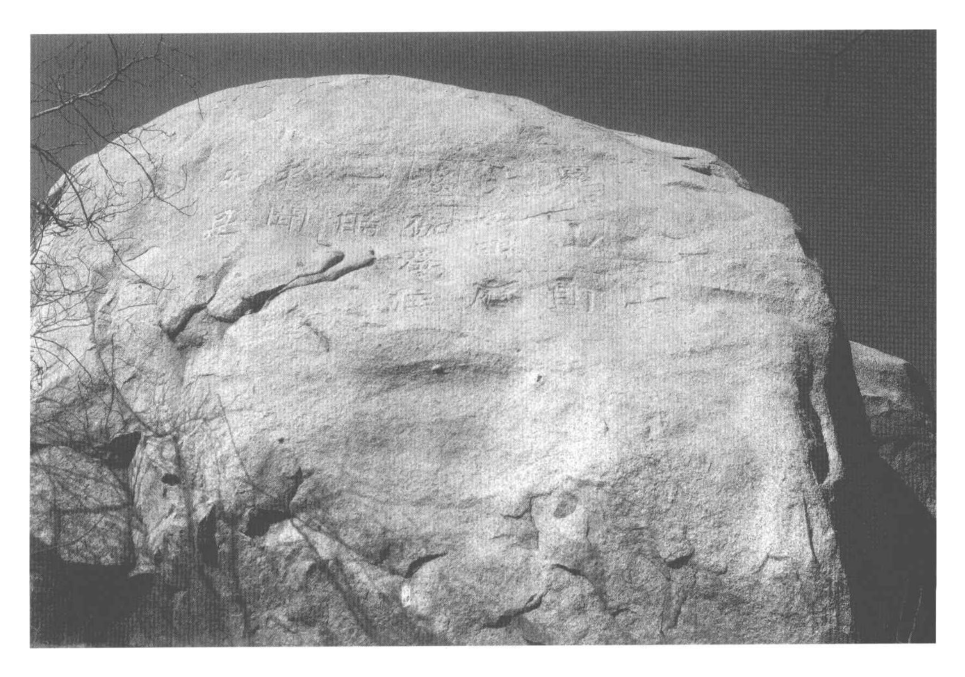


图10 刻石B1

它是滚落到现在这个位置的，位于山谷中部，现在是侧卧（图12）。图13是石头上九个大字的拓片。

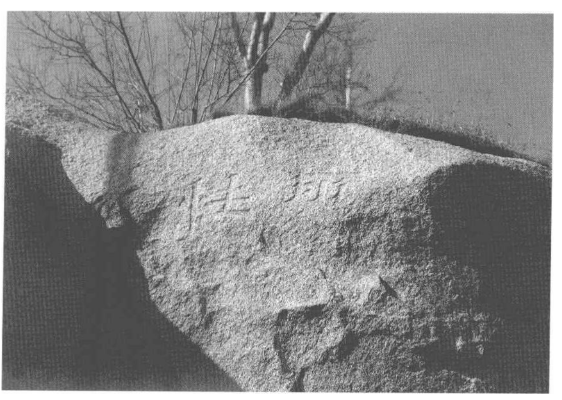
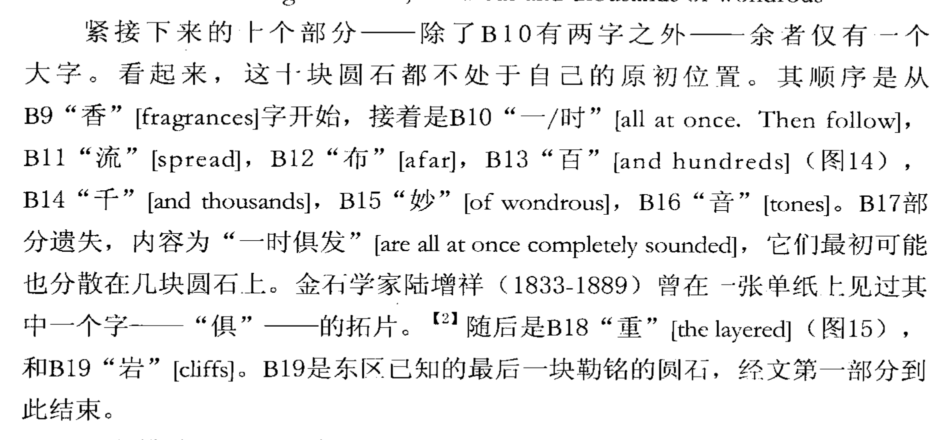


图11　刻石 B5

B8部分是崖壁上第二长的段落。像东区的所有连篇经文一样，这一部分也是从左向右书写。内容是：

Your browser may not support display of this image. 有无量/华菌香树/皆霣香林/微风吹击/摇枝动叶/百千妙

Further, there are countless flower gardens and fragrant trees, each a grove of precious fragrances. When light breezes blow, rustling the branches and moving the leaves, hundreds and thousands of wondrous……



紧接下来的十个部分——除了B10有两字之外——余者仅有一个大字。看起来，这十块圆石都不处于自己的原初位置。其顺序是从B9“香”[fragrances]字开始，接着是B10“一/时”[all at once. Then follow]，B11“流”[spread]，B12“布”[afar]，B13“百”[and hundreds]（图14），B14“千”[and thousands]，B15“妙”[of wondrous]，B16“音”[tones]。B17部分遗失，内容为“一时俱发”[are all at once completely sounded]，它们最初可能也分散在几块圆石上。金石学家陆增祥（1833-1889）曾在一张单纸上见过其中一个字——“俱”——的拓片。[2]随后是B18“重”[the layered]（图15），和B19“岩”[cliffs]。B19是东区已知的最后一块勒铭的圆石，经文第一部分到此结束。

观者攀越山谷，阅读刻经，恍惚之中，似已登上楞伽城的摩罗耶山。此处“诸宝间错，光明赫炎”[gems are strewn together, each sparkling and illuminated with a fiery brilliance]，身有“微风吹击，摇枝动叶”[light breezes blow, rustling the branches and moving the leaves]之感，亦有嗅闻“百千妙香，一时流布”[hundreds and thousands of wondrous fragrances are all at once spread

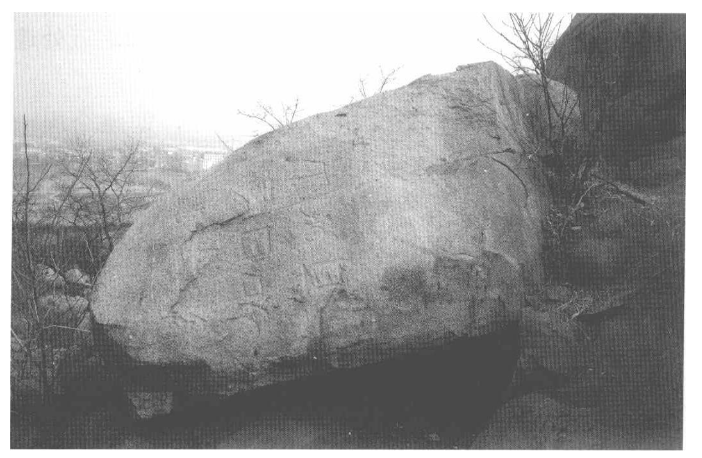
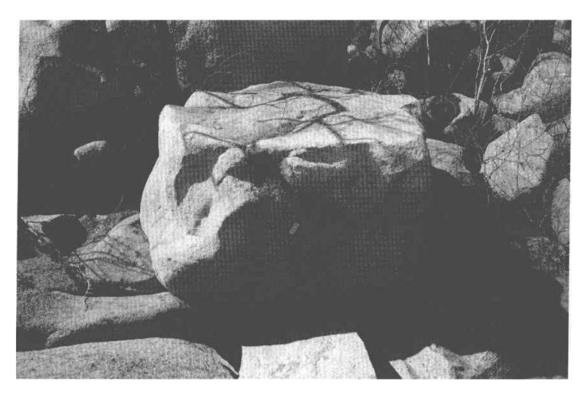


图12　刻石B7



图13　B7拓片



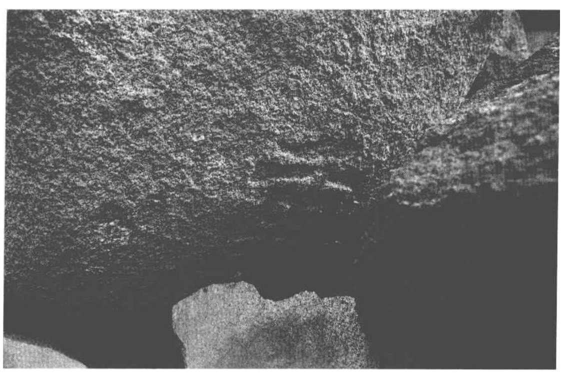


图14 刻石B1及考察队员、

图15 刻石B18

afar]之乐，充其耳者，“百千妙音，一时俱发”[hundreds and thousands of wondrous tones are all at once completely sounded]。

接着是B20，文字较长，现在尚未找到：

屈曲处处皆有仙堂、灵室、龛窟，无数众宝所成。内外

……twist and curve, each filled with halls of hermits, numinous abodes, and shrines and grottos, all made of countless masses of gems [so brilliant] that both inner and outer……

由于这段经文下落不明，所以不能确定它们的栖居之地是在第一部分登山的路上，还是在那个举行盛大集会的场地。支持第二种可能性的一个论据是高台上的铭文对讲堂做的进一步描述：

皆是古昔诸仙贤圣，思如实法得道之处

……these are all sites where hermits, worthies, and sages pondered the Law of reality and attained the Way……

因此，B20应该处在鸡嘴石的上方，这两部分经文之间的界线应该很清楚。山谷中的第一部分描述风景，而第二部分则描述圣人的居所，以及他们和佛陀的相会。

现在还不清楚，靠近鸡嘴石B20部分的失落文句到底是刻在几块圆石上，或者换句话讲，我们还不清楚究竟遗失了几个部分。就目前情况而言，在发现更多大字之前，我们只能把B4，B6，B17，B20和B22这五处遗失的文句当做各自独立的部分。

观者越过鸡嘴石，离开山谷之后，就会进入第二部分，即整个岗山刻经的西区。在这个天然坛场中，经文连续刻在十块散开的大圆石上，大致构成一个半圆形（见地图和图5）。有一段五个字的经文（B22）没有发现，这意味着此区域至少由十一个独立的部分组成，或者更多。

西区第一块大圆石是B21，刻有“明/彻”[are utterly illuminated]两个大字，也是从左向右读。

B22部分尚未发现，应该有五个大字“日月光晖不”[to the extent that neither the rays of the sun or moon……]。

B23部分的两个大字“复能”[are any longer able to……]，是从上向下读，在《大正藏》版本中，这两个字颠倒了，读作“能复”。从这里开始，框住大字的双边界格又清晰可见了。

B24部分接着刻在一块巨大、浑圆的石头上：“现。皆是/古昔诸/仙贤圣”[……appear. These are all sites where of old hermits, worthies, and saints……]。它和随后的文句都是从右向左读。

B25部分刻在一块横卧的圆石上（图16）：“思如/实法/得道/之处。/与/大比/丘僧/及大/菩萨”[……pondered the True Law and attained the Way. (They) together with the great monastic community and the great bodhisattva……]在右半边，仅有大字“如”可见，余者不复存在。左半边读为：“之……/与/大比/丘僧/及大/菩萨……”。

B26部分由四个大字组成：“众，皆/从种”[……company, (who had) all arrived from the va-……]，四字排列成方形。

B27部分是单个大字“种”[-rious……]，在方格顶部有两个精雕细琢的花饰。

B28部分是整座山中最醒目、最惹眼的刻石，坐落在这一列铭文的最高处，内容是呈现这次盛大的集会：

他方佛/土俱来/集会。是/诸菩萨/具足无/量自在……

……buddha-lands of the other quarters of the cosmos, gathered together into an assembly [around the Buddha]. It is due to the power of the bodhisattvas' complete endowment with the spiritual penetration of the samādhi of incalculable sovereignty……

图9展示的就是这块非凡的巨石。

接下来的B29部分由两个大字“三[昧]”[sa(mādhi) meditative absorption]组成，位于B28上方的一块小石头上。

B30部分读作：

神通之/力，奋迅/游化，善/于五法、/自性、识……

……power of……spiritual penetration……that they are able to instantly arrive and spread the teachings. They excel in the five kinds of dharmas, the intrinsic nature, the consciousnesses……其书体略嫌笨拙。大字和界格配合得不好。在《大正藏》版本中，没有“识”这个字。



图16　刻石B25

接下来是B31，也是

最后一个部分（图17）：

……、二种/无我，/究竟/通达

……and the two kinds of not-self, and they have penetrated them utterly

现在，朝圣者来到了佛的身旁。他和“大比丘僧[the great monastic community]大菩萨众他方佛土俱来集会[and the great bodhisattva company (who had) all arrived from the various buddha-lands of the other quarters of the cosmos]”。在此场所，观者也成了集会中的一员，领受那具有“神通之/力，奋迅/游化”[who, due to their complete endowment with spiritual penetration, are able to instantly arrive and spread the teachings]的菩萨的教导。接下来，信徒就要听取他们的教义，他本人将会变成菩萨，最终到达佛的境界。

岗山上散布的刻石让这座中国之山变成了佛陀现身之地。宗教仪式让这一变化更加宛然在目，触手可及。人们组成游行的行列，吟唱颂歌，聆听教诲。不过，昔日此处如何举办宗教仪式，我们还是无法从细节上进行想象。甚至，我们还不清楚与此相关的寺院位于何处。

图18是印刷本《大正藏》中的被镌刻于此的经文段落。《大正藏》一百卷，其中多卷页数约达一千页。岗山刻经，仅为弱水一瓢。

图17　刻石B31



至食人。臣民不堪即便謀反斷其❶奉祿。以食肉者有如是過故不應食肉

復次大慧。凡諸殺者爲財利故殺生屠販。彼諸愚癡食肉衆生。以錢爲網而捕諸肉。彼殺生者。若以財物若以鉤網。取彼空行水陸衆生。種種殺害屠販求利。大慧。亦無不教不求不想而有魚肉。以是義故不應食肉。大慧。我有時說遮五種肉。或制十種。今於此經一切種一切時。開除方便❷一切悉斷。大慧。如來應供等正覺尙無所食。況食魚肉。亦不教人。以大悲前行故。視一切衆生猶如一子。是故不聽令食子肉。爾時世尊欲重宣此義。而說偈言

曾悉爲親屬　鄙穢不淨雜
不淨所生長　聞氣悉恐怖
一切肉與葱　及諸韮蒜等
種種放逸酒　修行常遠離
亦常離麻油　及諸穿孔床
以彼諸細蟲　於中極恐怖
飮食生放逸　放逸生諸覺
從覺生貪欲　是故不應食
由食生貪欲　貪令心迷醉
迷醉長愛欲　生死不解脫
爲利殺衆生　以財網諸肉
二俱是惡業　死墮叫呼獄
若無教想求　則無三淨肉
展轉更相食　死墮虎狼類
臭穢❹可厭惡　所生常愚癡
多生栴陀羅　獵師譚婆種
或生陀夷尼　及諸❺肉食性
羅刹猫狸等　遍於是中生
縛象與大雲　央掘利魔羅
及此楞伽經　我悉制斷肉
諸佛及菩薩　聲聞所呵責
食已無慚愧　生生常癡冥
先說❻見聞疑　已斷一切肉
忘想不覺知　故生食肉處
如彼貪欲過　障礙聖解脫
酒肉葱韮蒜　悉爲聖道障
未來世衆生　於肉愚癡說
言此淨無罪　佛聽我等食
食如服藥想　亦如食子肉
知足生厭離　修行行乞食
安住慈心者　我說常厭離
虎狼諸惡獸　恒可同遊止
若食諸血肉　衆生悉恐怖
是故修行者　慈心不食肉
食肉無慈❼悲　永背正解脫
及違聖表相　是故不應食
得生梵志種　及諸修行處
智慧富貴家　斯由不食肉

楞伽阿跋多羅寶經卷第四

入楞伽經卷第一

No.671 [Nos.670,672]

元魏天竺三❽藏菩提❾留支❿譯

請佛品第一

歸命大⓫智海毘盧遮那佛。如是我聞。一時婆伽婆住大海⓬畔摩羅耶山頂上楞伽城中。彼山種種寶性所成。諸寶間錯光明赫⓭炎。如百千日照曜金山。復有無量花園香樹皆寶香林。微風吹擊搖枝動葉。百千妙香一時流布。百千妙音一時俱發。重巖屈曲處處皆有仙堂靈室龕窟。無數衆寶所成。內外明徹日月光暉不能復現。皆是古昔諸仙賢聖。思如實法得道之處。與大比丘僧及大菩薩衆。皆從種種他方佛土俱來集會。是諸菩薩具足無量自在三昧神通之力。奮迅遊化⓮五法自⓯性二種無我究竟通達。大慧菩薩摩訶薩而爲上首。一切諸佛手灌其頂而授佛位。自心爲境善解其義。種種衆生種種心色。隨種種心種種異念。無量度門隨所應度隨所應見而爲普現

爾時婆伽婆於大海龍王宮說法。滿七日已⓰度至南岸。時有無量那由他釋梵天王諸龍王等。無邊大衆悉皆隨從向海南岸。爾時婆伽婆。遙望觀察摩羅耶山楞伽城。光顏

(明)(宮)　❷一切＝一應(元)　❸離遠＝遠離(元)(明)　❹可＝不(元)　❺肉食＝食肉(三)(宮)　❻見＝是(元)　❼悲＝慧(明)　❽藏＋(法師)(三)(宮)*
(宮)*　❿(第三)＋譯(元)*　⓫智＋(慧)(三)(宮)　⓬吽＝毘(宋)　⓭炎＝焰(三)(宮)下同　⓮(善知)＋五法(三)(宮)　⓯性＋(識)(三)(宮)

图18 《大正藏》，第16卷，第514页

附：岗山刻石《入楞伽經，卷第一》英译[3]

Translation

Thus I heard at one time. The Bhagavat dwelt in the city of Lankā at the peak of Mt. Malaya, by the shore of the great ocean. This mountain is formed of all manner of things of gemmy nature. The gems are strewn together, each sparkling and illuminated with a fiery brilliance like hundreds and thousands of suns shining and reflected off golden mountains. Further, there are countless flower gardens and fragrant trees, each a grove of precious fragrances.

When light breezes blow, rustling the branches and moving the leaves, hundreds and thousands of wondrous fragrances are all at once spread afar and hundreds and thousands of wondrous tones are all at once completely sounded.

The layered cliffs twist and curve, each filled with halls of hermits, numinous abodes, and shrines and grottos, all made of countless masses of gems [so brilliant] that both inner and outer are utterly illuminated to the extent that neither the rays of the sun or moon are any longer able to appear. These are all sites where of old hermits, worthies, and saints pondered the True Law and attained the Way. [They] together with the great monastic community and the great bodhisattva company, [who had] all arrived from the various buddha-lands of the other quarters of the cosmos, gathered together into an assembly [around the Buddha].

It is due to the power of the bodhisattvas' complete endowment with the spiritual penetration of the samādhi (meditative absorption) of incalculable sovereignty, that they are able to instantly arrive and spread the teachings. They excel in the five kinds of dharmas, the intrinsic nature, the consciousnesses, and the two kinds of not-self, and they have penetrated them utterly.

孔令伟［译］ 蔡穗玲［校］

注　释

【1】海德堡艺术史学院和山东石刻艺术博物馆共同完成了山东的佛经刻石研究项目。其共同出版物将包括对岗山的一个全面调查报告。

【2】《八琼室金石补正》卷二十三，见《石刻史料新编》第一辑第六册，第4365页。

【3】佛经文句英译在海德堡完成，小组成员有Paul Copp，Waiming He，雷德侯，蔡穗玲和Claudia Wenzel。

山东省东平县洪顶山：一个由佛名构成的宇宙世界

蔡穗玲

一　引　言

山东北朝佛教摩崖刻经的一个目的是将尘世的领土转化成佛教圣地。邹城的岗山堪称是一座“佛陀说法之山”，[1]是北朝晚期的一个例子。东平县的洪顶山是最早的一处大规模摩崖石刻，也已经充分地表现出这一特点了。本文就以洪顶山所刊刻的佛名为重点，通过探讨它们蕴涵的意义，来阐释此山是一个由佛名构成的佛教宇宙世界。

宇是空间，宙是时间。洪顶山的佛名不但显示出佛教宇宙观的这两个方面，而且，通过刊刻两个与女性息息相关的佛名，也点出了这是一个重视女性甚至家庭的宇宙观。以下有关这三方面（空间、时间和女性地位）的讨论，主要根据佛名出自的经典以及中文词语蕴涵的多义性作尝试分析，请方家指教。

二　洪顶山及其佛名概况

1.洪顶山

洪顶山位于东平湖东北岸，距离东北方向的泰山82公里。它由两个分岔的山脊围成一个横的“Ｖ”形的山谷。（图１）佛教刻经位于山谷中两个相对的崖面上，共发现了四十一条摩崖题刻以及三尊小佛像。[2]题刻分散于崖面及耸立之巨石上，北崖面东西延展近50米。（图2）崖面坡度在43至87度之间。摩崖的内容除了佛名之外，还包括佛经节文和历史题记。其中刻经和历史铭刻多集中在北崖西区，东区多佛名。在传统的文献记录中均未提及洪顶山及其书者或供养人。

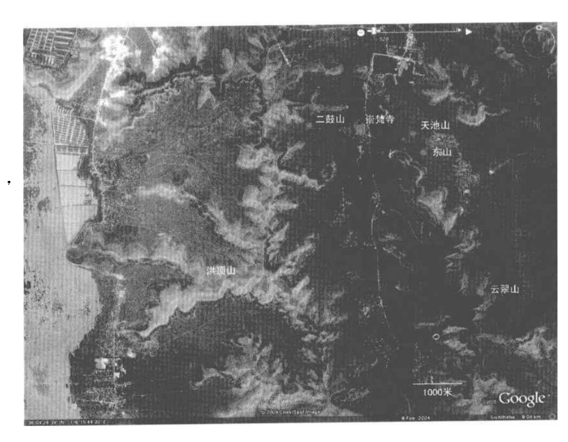




图1 洪顶山周围环境示意图。(根据Google Earth卫星地图加工制作)

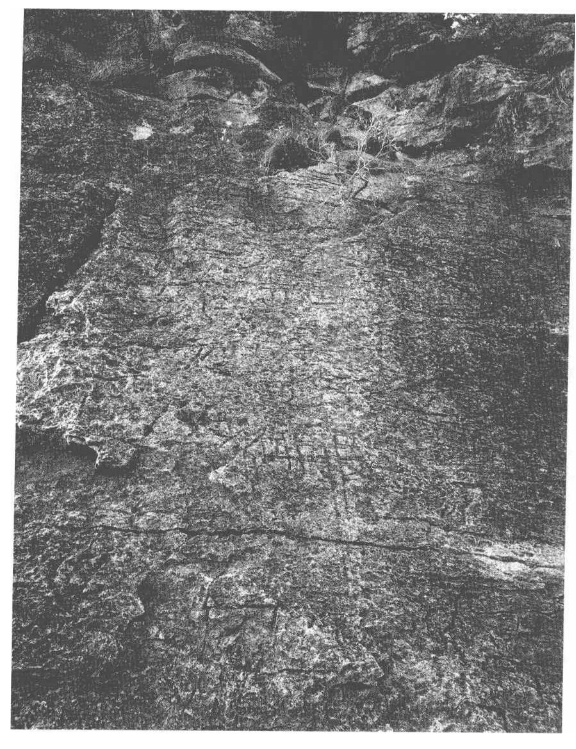
图2 洪顶山摩崖石刻位置示意图。佛名处以拓片作为标示。（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）

洪顶山有四条题刻提到了其摩崖刊刻的时间：18号刻文“法洪铭赞”的纪年为河清三年（公元564年）；其他三处为佛历纪年，分别是：释迦牟尼双林后之1620年 (15号), 1623年 (7号)和16[?]年 (3号，残损)。[3]

2.洪顶山佛名

洪顶山共发现分条镌刻的二十五处、十八个不同的佛名。它们的名称和位置列于下表：

编号	佛名	位置	尺寸(高×宽, cm)	备注
8号	大空王佛	北崖	920 × 340	
9.1号	式佛（图7）	北崖，东区，紧挨成组，连续刻成。题记“主法鸿”（9.16号；图6）。	162 × 65	同9.3号
9.2号	维卫佛		121 × 40	
9.3号	式佛（图8）		79 × 40	同9.1号
9.4号	[随]叶佛		91 × 38	残
9.5号	[拘楼]秦佛		122 × 38	残
9.6号	[拘]那含牟尼佛		180 × 58	残
9.7号	迦叶佛		105 × 41	
9.8号	释迦牟尼佛		100 × 87	分两行，同9.13号
9.9号	弥勒佛		122 × 53	
9.10号	阿弥陀佛		145 × 36	
9.11号	观世音佛		153 × 42	
9.12号	大势至佛		142 × 49	
9.13号	释迦牟尼佛		258 × 74	同9.8号
9.14号	具足千万光相佛		183 × 123	
9.15号	安乐佛		183 × 123	
10号	高山佛	北崖，东壁	105 × 43	
11号	安王佛		150 × 100	
12号	大山岩佛		363 × 197	
13号	药师琉璃光佛	北崖，东壁	75 × 14	佛名后有“主”字
1 7号	大[空王佛]	北崖，东区高处石面上，向北	217 × 144	双钩，残
1 9号	大空王佛	南崖（图3a+b）	162 × 47	双钩
2 0号	大空王佛	南崖	141 × 48	双钩
2 1号	大空王佛	南崖	209 × 82	双钩
2 3号	大空王佛	南崖	151 × 55	双钩



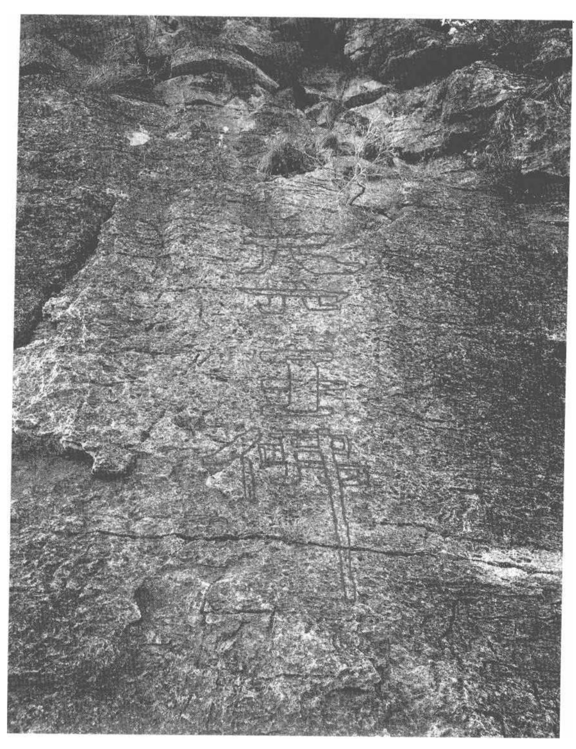


图3a 洪顶山19号佛名照片（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）

图3b 洪顶山19号佛名线描图（据图3a加工制作）

三 佛名试析

1.大空王佛

大空王佛这一佛名不见于传译的佛教经典，很可能是当地僧人的创作。它可以释读为“大__空王佛”［Great Buddha King of Emptiness］，也可能是“大空王__佛 ”［Buddha King of Great Emptines］。我认为该佛名的意义涵盖了上述的两种解读，通过“空王”［King of Emptiness］和“大空”［Great Emptiness］两个术语的交叉运用，使得这一佛名获得了多重含义。

首先，“大__空王佛” 一词，类似于梵文中添加前缀“Mahā”，通过给空王佛前冠以“大”字，表明了其信徒对他最高的景仰，给他最高礼貌性的尊称。空王佛是过去诸佛之一，他的特别之处在于他和释迦牟尼佛的紧密联系。《佛說觀佛三昧海經》中描述释迦牟尼佛在成佛之前的一个轮回中，是空王佛的弟子。[4]在《妙法莲花經》中，空王佛为释迦牟尼及其弟子阿难的未来成佛做了授记。[5]《佛說佛名經》也两次列出了此一佛名。[6]

特别值得注意的是，空王佛的名字也出现在洪顶山的摩崖石刻中。18号铭刻“法洪铭赞”阐述了，对刻经活动的主导者而言，空王佛与盧舍那佛相对应。刻文写道：“［法洪］挺特三空 ，空王之初；紛綸萬行，盧舍之後。”据此，空王佛是专门宣讲般若经典中“空”这一教义的佛，与华严经典中布道“有”的盧舍那佛相对应。虽然法洪在铭赞中被描述为精通

这两种教义的高僧，但他本人似乎对空王佛特别尊崇。洪顶山上两处“大空王佛”专门署名为他所供奉（21，23号）。与此相承，该佛名在洪顶山尚存六条（8, 17, 19, 20, 21, 23号），而在整个山东省也反复出现，但是，盧舍那佛名的摩崖石刻却未曾被发现。这反映出，投入巨大人力物力在山东进行摩崖刊刻的佛教社团更信奉这位传播般若经典的佛陀——空王。

再者，通过增加“大”这个前缀，“大”和“空”结合成一个重要的佛教术语——“大空”，大空王佛这个名字被赋予了全新的含义，它可被理解成“大空王__佛”。

根据大乘教义，“大空”[mahā-śūnyatā]，是智慧的最高境界。以下的几个例子可以印证这一观点：《佛說觀佛三昧海經》宣扬“甚深妙法般若波羅蜜大空之義”；[7]《楞伽經》讲说“第一義聖智大空”；[8]《华手經》提倡“大空正見”以抗衡“邪見”；[9]《佛本行經》则表赞“佛大空慧”。[10]

此外，“大空”在大乘佛教中还作为涅槃[nirvā a]以及如來[Tathāgata]的同义词。《佛說千佛因緣經》描述了佛陀如何“遊於大空畢竟涅槃”；[11]《大般涅槃經》解释“慈即大空，大空即慈”以及“慈即如來”。[12]它的对立术语“偏空”，是大乘佛教用来批判小乘佛教片面性的“空”。

“大空”也是“十八空”中的一条。洪顶山上也刊刻了这段名为《摩訶衍經》的经文（5号铭刻）。在这段专门阐释“空”的经文中，“大空”表示空间上绝对的“空”，即十方皆空。[13]在《大集經》中也对“大空”作出类似的解释：“何者名為大空。東方，東方空。乃至四維空。非積聚，不可壞，不可取。何以故？諸法性爾。是名大空。”[14]

综上所述，大空王佛包含多种不同的含义。通过增加前缀“大”，这个名字体现了对空王佛的敬意。这位佛陀不但是释迦牟尼在前世一轮回中出家学道的老师，而且，他也是为释迦牟尼授记成佛的一位过去佛。空王佛专门宣讲“空”，正呼应了也刊刻于洪顶山的般若经典的核心教义。这个名称还体现了大乘佛教中完全的“寂灭”与“涅槃”。“大空”代表佛陀本身、他的智慧以及正见。它是如来的同义词。“大空”否定了空间的存在，宣告万物的“无”。在时间方面，“大空”等同涅槃，超越因果轮回，抵达永恒的彼岸。礼拜这位佛陀，实际上就奉守了上述多种关于大乘佛教，尤其是般若教义的观点。

2.洪顶山周围“大空王佛”佛名的刊刻

洪顶山周围方圆8公里内，还有四处摩崖也刊刻了这一佛名。（图1）从其相似但略显青涩的书法风格以及刊刻技术来看，他们应是完成洪顶山摩崖的同一组人员的早期作品。它们的存在更加证明了大空王佛是这个在山东地区积极

投身于摩崖刊刻的僧团所供奉的主佛。

下表列出了洪顶山周围刊刻的“大空王佛”的位置、内容和尺寸：

位置	刻文	题名	尺寸
二鼓山	大空王佛	僧安一/ 程伯仁/ 比丘道颢/ 比丘僧太	5.92×1.83
天池山	大空王佛	无	2.3 ×0.5
东山	大空王佛	无	1.2 ×0.32
云翠山	大空王佛	比丘宝陵 比丘智口 比丘僧太 比丘道颢 比丘僧尔	1.4 ×1.3

题名共记录了七位参与者的姓名，其中六位僧人，一位俗家弟子。在东山和天池山上则未找到与刻经相关的姓名。其名字五次出现在洪顶山摩崖铭刻中（第3、4、7、15、16号）著名的出世书法家僧安道一，在这里还没有像在山东省其他略晚的摩崖刻经中那样，被作为重要的组织者而特别地表现出来，而是看起来与其他的僧人平起平坐。他虽在二鼓山被列于题名的第一位，但是却没有参加云翠山的刻经活动。另外两位僧人，道颢和僧太反而表现得更加活跃，参加了二鼓山和云翠山两处的刻经。

这些僧人通过刊刻佛名，开始在山东省围划出了一个神圣的佛教国土。图1中刊刻摩崖佛名的各山即形成一个环状。在这个环形的神圣区域内，考古发掘的发现也证明了这一地区在此时期活跃的佛教活动。1982年在天池山和东山附近发掘出一个带有铭文“大隋皇帝舍利宝塔”的舍利函。这个轰动一时的发现提供了济州崇梵寺位置的证明。据载，602年隋文帝(581-604)派僧人明驭分送给该寺一枚佛舍利。[15]这说明在公元600年左右，该寺是这个辖区中最重要的一所寺院。这种重要性自然不会在短时间内得以形成。而在这一地区刊刻佛名的僧团在崇梵寺成就其重要性的过程中，定然起着推动性的作用。

3.其他佛名

洪顶山上的其他佛名，密集地刊刻于北崖东区。其中，两个佛名出现了两次（9.1号与9.3号，9.8号与9.13号）。根据内容，笔者将它们分为五组进行讨论。

3.1 第一组（9.2-9.9号）

第一组包括八个佛名，即所谓的过去七佛（9.2-9.8号）加未来佛弥勒佛（9.9号）。其中第七佛释迦牟尼佛（9.8号）也为现在佛。这一组佛名展现了佛教宇宙观在时间上的连续性，即佛教世界的过去、现在和未来的

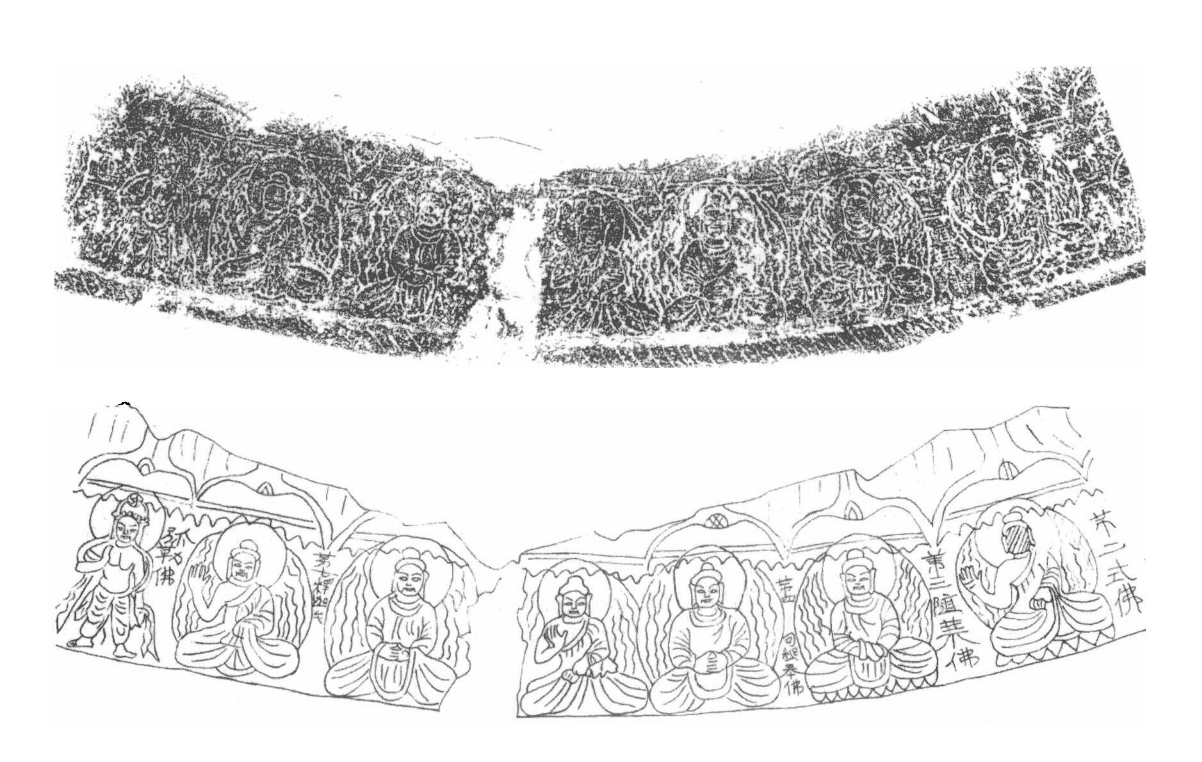


图4 吉德塔肩部像拓片及线描图（来源：殷光明《北凉石塔研究》，图42，43）

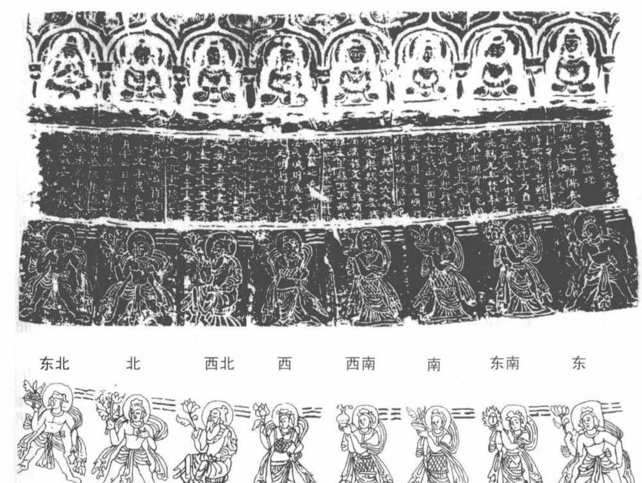
延伸。[16]

而且，这组佛陀也表现在空间上的全括性。在各种版本的经文中，七佛的名字有着不同的传译。洪顶山的这一组与杂密陀罗尼经所载相符。[17]早在洪顶山摩崖刊刻的一百多年前，相同的一组包括弥勒佛在内的佛名已经镌刻于北梁时期（397-439）的石塔上。（图4）石塔上的每一佛同时也代表了四维八方中的一个方位，以《易经》中的一卦为标志。（图5）它们展示的是八个方向，第一佛表示东方，第二佛代表东南，第三佛代表南方，依此类推。这就是说，这些佛陀同时涵括了整个横向的宇宙空间。

3.2 第二组（9.10-9.12号；图6）

第二组佛名紧挨着第一组的左边，包括阿弥陀佛、观世音佛和大势至佛（9.10-9.12号）。第一位是现在掌管西方极乐净土的主佛——阿弥陀佛，而后的两位通常以阿弥陀佛的协侍菩萨的身份出现。在此，这两位菩萨也被称为佛，这不仅仅只是给他们一个尊称而已，更重要的是显示出他们的另一个身份：阿弥陀佛的继承人，他们将在未来掌管西方极乐净土。此说的根据是《悲华经》。这部佛经为昙无谶（385-433 或436）所翻译，是第一部在中国具有影响力的阿弥陀佛净土信仰的佛经。此经宣称，观世音菩萨在阿弥陀佛涅槃之后将成为他的继承佛，[18]大势至菩萨则在观世音佛涅槃之后接替掌管西方净土。[19]这里，第一组佛名所展现出来的时间上的延续性，再次表现在位于西方的净土之中。

3.3 第三组（9.13-9.14号；图6）



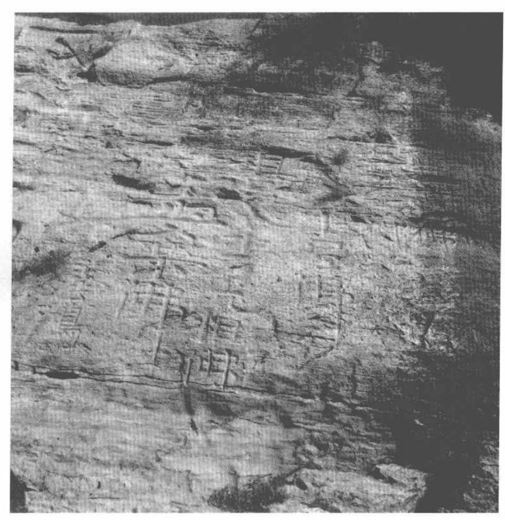


图5 高善穆塔拓片及佛陀方位示意图（根据殷光明《北凉石塔研究》，图28，29加工制作）

图6 洪顶山9.10-9.15号佛名及题记“主法鸿”（9.16号）照片（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）

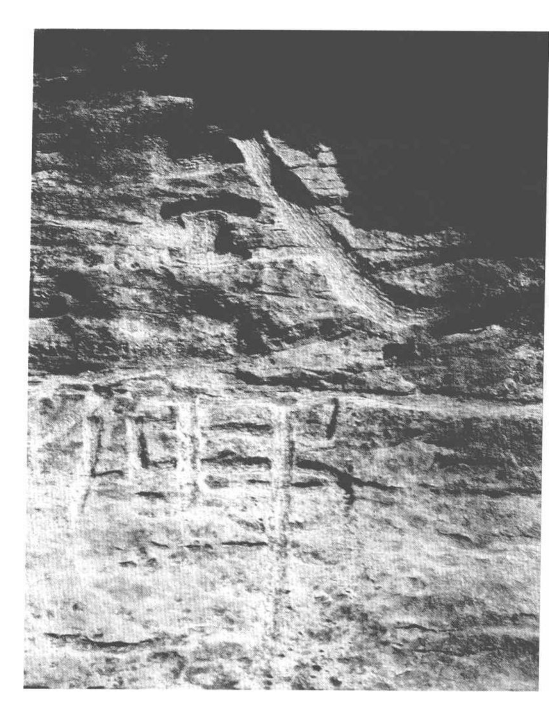
第三组佛名紧接在第二组的左边。它由两个佛陀组成，即释迦牟尼佛（9.13号）和具足千万光相佛（9.14号）。释迦牟尼佛已经出现过一次（9.8号），在此重现，意义非凡。根据《妙法莲花经》，释迦牟尼的妻子耶输陀罗［Ya odharā］未来将会成佛。那时，她将被称为具足千万光相佛。[20]这么说来，这一组的佛陀在历史上曾经是一对夫妻，被并排刊刻在洪顶山上，这对当时的世俗信徒应是极其摄心的。释迦牟尼在这里同他的夫人作为一个组合再次出现，可说是佛教世俗化、重视家庭甚至是女性视角的一个表现。它所表达的信息似乎是，一对夫妇中的双方，甚至是女性都可以成佛。这一观点实际上同正统的佛教教义相悖。这一对佛名很可能是世俗信徒，尤其是女性信徒刊刻的。

3.4 第四组（9.1，9.15号）

第四组由两个佛名构成，其位置不相邻，而是位于前三组紧挨着的佛名的两侧。这两个佛名像卫士般地包围护卫着前三组佛名。位于东边的是过去佛——式佛（9.1号；图7）；西边则是一位未来佛——安乐佛（9.15号；图6）。这种安排似乎是要特别强调佛教宇宙世界的过去和未来，以及佛教教义悠久的传承。除此之外，这两个佛名都分别含有独特的内涵。

东边的式佛是过去七佛中的第二位，在第一组佛名中已经出现过一次（9.3号；图8）。他的名字在此又重新刊刻了一次，非常引人深思。在一般的佛经的描述中，他只是作为过去七佛这个特定的组合中的一位，并没有其他特别的身份。但是在《阿育王息坏目因缘经》中，他有特殊的地位。经文强调他是阿育王的妃子月光夫人的许愿之佛：月光夫人前世曾在这位佛陀面前立誓为盲人治疗肉眼，以至她自己能达到眼根净的菩提境界。经文写道：

［我，月光夫人］，



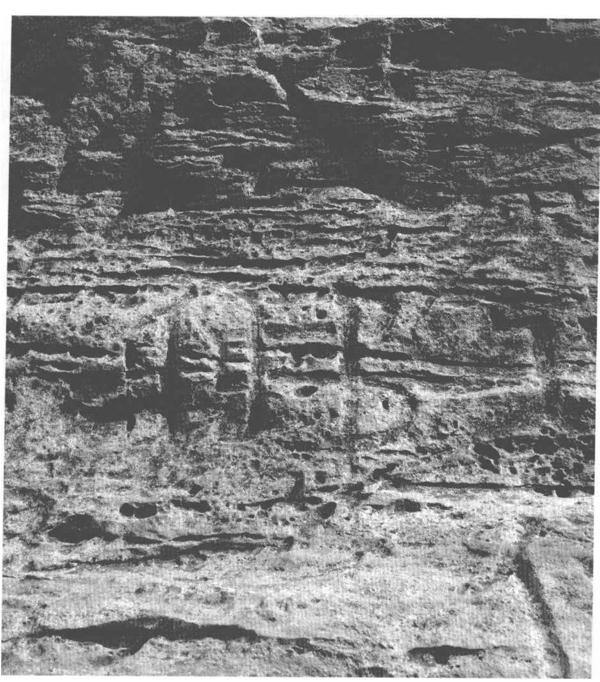


图7 洪顶山9.1号佛名照片（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）

图8 洪顶山9.3号佛名照片（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）

昔於式佛，發此誓願，
諸無肉眼，吾當療治，
還復眼根，如前無異。
設果我願，得眼根淨。[21]

经文中继续描述，由于前世这个虔诚的誓愿，月光夫人在爱儿被阿育王后戳瞎眼睛之后，得以成功地医治他的双眼。

《阿育王息坏目因缘经》是昙摩难提在391年奉后秦太祖姚苌（384-393年在位）诏敕翻译而成的。自此，汉文佛经目录典籍从来未曾间断收录它。这里仅列举两本6世纪时著名的佛经目录：现存最早的佛教典籍目录，第一版发行于503年的《出三藏记集》以及由法经带领的二十多位学者594年编撰的目录总集《众经目录》都收录了《阿育王息坏目因缘经》。[22]这说明，6世纪时佛教知识分子群对该经并不陌生，洪顶山刻经活动的组织者必然也认识此经。他们两次刊刻式佛之名，可能也意图强调月光夫人的功绩。该佛名不仅强调一位过去佛，而且还是一位与女性的美德和虔诚信仰相联系的佛陀。它的刊刻与具足千万光相佛（9.14号）一样，可能也是为了向当时的女性信徒宣传教义，并取得她们对刻经活动的赞助。[23]

与式佛对称立在西边的是安乐佛（9.15号；图6）。安乐佛是阿弥陀佛净土的同义词。[24]但是，并不可以就简单地将安乐佛等同为阿弥陀佛。在《现在贤劫千佛经》中，两次提到他作为现在贤劫中的未来佛。[25]因此，就像式佛强调过去一样，安乐佛的刊刻在于强调佛教世界在时间上直至未来

的延续性。

同时，选择这个佛名似乎也是为了表扬刻经的组织者之一、书经大德僧安道壹的人品与书艺。此点将与下一组的安王佛一起讨论。

3.5 第五组（10，11，12号）

第五组的三个佛名刻在高于其他四组佛名的悬崖峭壁上。其中的两个名字都与对“山”的崇拜有关。高山佛（10号）在《佛说佛名经》中四次出现，[26]可见对各大高山的信仰崇拜并以之为佛名已有其历史渊源。高山佛佛名的刊刻应是对这些代表各大高山的佛陀的一种礼敬和崇拜。大山岩佛（12号）的名称并不见于任何佛教典籍。它很可能是专门为洪顶山而创造的，代表当地山脉的佛陀。这两个与山有关的佛名因此囊括了所有空间上的无限远（无特定的高山）和无限近（当地山脉：洪顶山）。

11号（图9）的安王佛这个佛名不仅提供了空间上的全括性，在时间上，也同时凝聚了过去与未来。有三本佛经记载了这个佛名。从空间上考量，这位佛陀是《十方千五百佛名经》中的一位。[27]这本佛经在洪顶山仅出现这一次。这样，这位佛陀可说是以局部代替全体[pars pro toto]地、以一代全地代表整本佛经的所有十个方位的佛陀。从时间上考量，在《未来星宿劫千佛名经》中，安王佛是一位未来佛，[28]而在《佛说华手经》中，他则是一位过去佛。[29]从它刊刻的位置来看，安王佛非常巧妙地被安排刊刻在摩崖的最高处，俯视全谷，代表十方，指向佛教世界的过去与未来。

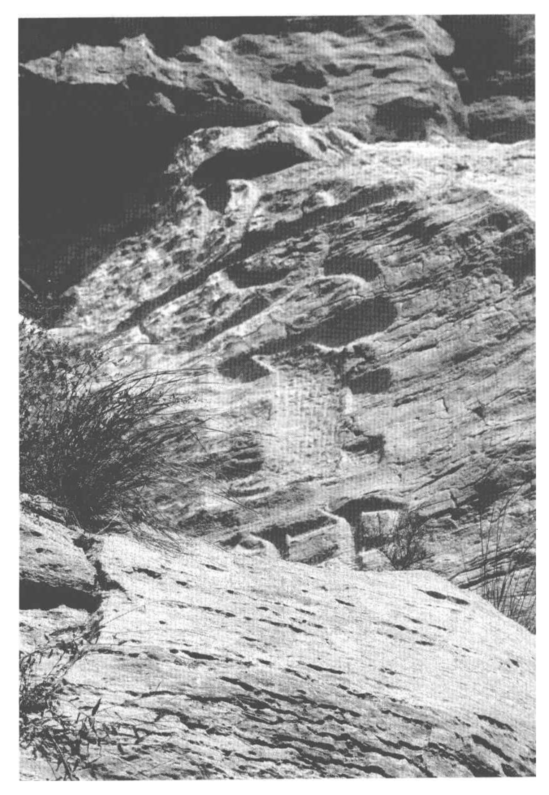


图9　洪顶山11号佛名照片（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）



图10　洪顶山15号摩崖石刻照片（版权属山东省石刻艺术博物馆和海德堡人文科学院）

除此之外，如同9.15号的安乐佛，安王佛佛名中的“安”字，也可能影射了刻经事业的重要人物——僧安道壹。两个“安”字的书写都夸张地延长“女”字上方的横笔（图6，图9），个人风格相当地突出。与此类似，洪顶山的第15号铭刻也匠心独运地以僧安道壹的名字大做文章，以对他进行颂扬。该铭文著录如下(图10)：

安公
之碑
大沙門僧安，
不安所安，安所不能安。
大道一，
不一所一，一所不能一。
不安所安，不安拎安。
安所不安，能安拎安。
不一所一，不一其一。
一所不一，能一其一。
詞曰：
安故能一，一故能安。
安一，
一安，
巖上雕刊。
雙林後千六百廿年。

3.6 附加佛名（13号）

除了上述五组佛名之外，洪顶山上还有13号“药师琉璃光佛”，一般学者都认为它应是晚期加刻的。它的书法较其他的佛名略有不同，较为平稳收敛，体现出一种稍晚时期的风格。它的位置也与上述佛名不在一处，高高地刻在隐秘之处，规格也较其他佛名小很多。但是，此佛名的刊刻从洪顶山所呈现的宇宙观上说，却极具意义，因为药师琉璃光佛掌管东方净土，与已经刊刻了的西方阿弥陀佛净土相对应，洪顶山佛名构成的宇宙世界因为它的存在而显得更为完整。

4.总结

通过以上对洪顶山佛名的尝试分析，我们可以从三个方面：空间、时间和性别，对洪顶山佛名的刊刻选择作一个总结。

首先讨论的是大空王佛，它超越了空间以及时间的界限，在各个领域

中，它代表着绝对的“空”。

其他佛名中的第一组，涵盖了整个时间上的范围，即过去、现在和未来；同时，他们也代表了空间上从东到南至东北的全部八个方位。

第二组突出的是西方净土的现在并特别着重于它未来的继承者。

第三组属于现在和未来的组合，同时作为一个轰动性的特例，它表现的是现实世界为夫妇的一对佛，并由此突出了家庭及性别的问题。

第四组的两个的佛名再次强调了佛陀宇宙的过去和未来。其中，也涉及到女性信徒的重要性。

刻于岩石高处的第五组再次表现了空间和时间的全括性，包括洪顶山本地以及宇宙的十个方向，以及过去与未来。

后期增加的一个佛名为主持东方净土的现在佛，与西方净土对应。

上述这个非常系统又饶有趣意的规划提供出的结论是，佛名在这里被设计为一个内在相联的组合，体现出时间、空间以及性别上的重要意义。它们在洪顶山表现出一个佛教的宇宙，并由此将这里转化成为一个神圣的佛陀世界。

注 释

【1】见本论文集雷德侯(Lothar Ledderose)一文。

【2】见山东省石刻艺术博物馆，德国海德堡学术院，中国社会科学院世界宗教研究所《山东东平洪顶山摩崖刻经考察》，《文物》，2006年，第12期，79-91页。亦见调查报告，待印。

【3】有关洪顶山佛历纪年的讨论，见张总《末法与佛历之关联初探》，《法源》中国佛学院学报，第17期，1999年，128-148页。亦见《国学》http://www.guoxue.com/discord/zz/mfyfl.htm.

【4】《佛說觀佛三昧海經》卷九〈八 本行品〉："我念昔曾空王佛所出家學道。時四比丘共為同學。習學三世諸佛正法。煩惱覆心。不能堅持佛法。寶藏多不善業當墮惡道。空中聲言。汝四比丘。空王如來雖復涅槃汝之所犯謂無救者。汝等今當入塔觀佛。"(CBETA，T15，no. 643，p. 688，c24-29)

【5】《妙法蓮華經》卷四〈九 授學無學人記品〉："爾時世尊知諸菩薩心之所念，而告之曰：'諸善男子！我與阿難等，於[1]空王佛所，同時發阿耨多羅三藐三菩提心。阿難常樂多聞，我常勤精進，是故我已得成阿耨多羅三藐三菩提，而阿難護持我法，亦護將來諸佛法藏，教化成就諸菩薩眾，其本願如是，故獲斯記。'"(CBETA，T09，no. 262，p. 30，a1-7)《添品妙法蓮華經》卷四〈九 授學無學人記品〉："爾時會中。新發意菩薩八千人。咸作是念。我等尚不聞諸大菩薩得如是記。有何因緣。而諸聲聞得如是決。爾時世尊知諸菩薩心之所念。而告之曰。諸善男子。我與阿難等。於空王佛所。同時發阿耨多羅三藐三菩提心。阿難常樂多聞。我常勤精進。是故我已得成阿耨多羅三藐三菩提。而阿難護持我法。亦護將來諸佛法藏。教化成就諸菩薩眾。其本願如是。故獲斯記。"(CBETA，T09，no. 264，p. 164，b16-24)。

【6】《佛說佛名經》卷十九："南無空王佛"(CBETA，T14，no. 441，p. 264，a20)《佛說佛名經》卷三〇：「南無空王佛」(CBETA，T14，no. 441，p. 308，b12)

【7】CBETA，T15，no. 643，p. 677，a8-11.

【8】CBETA，T16，no. 671，p. 529，a8-10 and CBETA，T16，no. 670，p. 488，c18-20.

【9】CBETA，T16，no. 657，p. 188，b9-10.

【10】CBETA，T04，no. 193，p. 55，c20.

【11】CBETA，T14，no. 426，p. 70，a17-19.

【12】CBETA，T12，no. 374，p. 456，b24.

【13】CBETA，T08，no. 221，p. 23，a16. CBETA，T08，no. 222，p. 189，b27-c1. CBETA，T08，no. 223，p. 250，b20-23.

【14】CBETA，T13，no. 397，p. 360，b28-c2.

【15】《續高僧傳》卷二六："[明驭...]寺講誦為業。仁壽中年。勅請送舍利于濟州崇梵寺。"(CBETA，T50，no. 2060，p. 674，c5-6) 有关隋文帝勅送舍利事迹，参见游自勇《隋文帝仁寿颁天下舍利考》，《世界宗教研究》，2003年，第1期，24-30页。

【16】有关此八佛的时间性的探讨，参见殷光明《北凉石塔研究》，財團法人覺風佛教藝術文化基金會，1999年，190-198页。

【17】例如：大方等陀羅尼經 (T. 1339)，佛說摩尼羅亶經 (T. 1393)，七佛八菩薩所說大陀羅尼神呪經 (T. 1332)及 陀羅尼雜集 (T. 1336)。亦参见殷光明，《北凉石塔研究》，財團法人覺風佛教藝術文化基金會，1999年，164-169页。

【18】《悲華經》卷三《四 諸菩薩本授記品》："爾時寶藏佛尋為[1]授記。善男子。汝觀天人

及三惡道一切眾生。生大悲心欲斷眾生諸苦惱故。欲斷眾生諸煩惱故。欲令眾生住安樂故。善男子。今當字汝為[2]觀世音。善男子。汝行菩薩道時。已有百千無量億那由他眾生得離苦惱。汝為菩薩時已能大作佛事。善男子。無量壽佛般涅槃已。第二恒河沙等阿僧祇劫後分。初夜分中正法滅盡。夜後分中彼土轉名一切珍寶所成就世界。所有種種莊嚴無量無邊。安樂世界所不及也。善男子。汝於後夜種種莊嚴。在菩提樹下坐金剛座。於一念中間成阿耨多羅三藐三菩提。號[3]遍出一切光明功德山王如來應供正遍知明行足善逝世間解無上士調御丈夫天人師佛世尊。”(CBETA，T03，no.157，p.186，a8-22)

【19】《悲華經》卷三《四 諸菩薩本授記品》："爾時寶海梵志。復白第[7]二王子[8]尼摩言。善男子。汝今所作福德清淨之業。為一切眾生得一切智故。應迴向阿耨多羅三藐三菩提。善男子。爾時王子在佛前坐。叉手白佛言。世尊。如我先於三月之中。供養如來及比丘僧。并我所有身口意業清淨之行。如此福德我今盡以迴向阿耨多羅三藐三菩提。不願不淨穢惡世界。令我國土及菩提樹。如觀世音所有世界種種莊嚴寶菩提樹。及成阿耨多羅三藐三菩提。復願遍出功德光明佛始初[9]成道。我當先請轉於法輪。隨其說法所[10]經時節。於其中間行菩薩道。是佛涅槃後正法滅已。我於其後次第成於阿耨多羅三藐三菩提。我[11]成佛時所作佛事。[12]世界所有種種莊嚴。般涅槃後正法住世。如是等事悉如彼佛等無有異。爾時佛告第二王子。善男子。汝今所願[13]最大世界。汝於來世當得如是大世界處如汝所願。善男子。汝於來世當於如是最大世界成阿耨多羅三藐三菩提。號曰[14]善住珍寶山王如來應供正遍知明行足善逝世間解無上士調御丈夫天人師佛世尊。善男子。由汝願取大世界故。[15]因字汝為[16]得大勢。爾時得大勢前白佛言。世尊。若我所願成就得己利者。我今敬禮於佛。當令十方如恒河沙等諸佛世界六種震動。雨[17]須曼那華。其中[18]現在諸佛各授我記。善男子。爾時得大勢在[19]於佛前頭面著地。尋時十方如恒河沙等世界六種震動。天雨須曼那華。其中現在諸佛世尊各與授記。爾時寶藏如來為得大勢而說偈言。

堅力功德　今可還起，大地震動　雨須曼華，十方諸佛　已授汝記，當來得成　人天梵尊。

善男子。爾時得大勢聞是偈已。心生歡喜即起合掌前禮佛足。去佛不遠復坐聽法。”(CBETA，T03，no.157，p.186，b19-c26)

【20】《妙法蓮華經》卷四(T_9.262.36a28-29).

【21】CBETA，T50，no. 2045，p. 178，a13-15.

【22】《出三藏記集》称其为凉州沙門竺佛念在符堅時於關中譯出。(CBETA，T55，no. 2145，p. 10，c4-6)《眾經目錄》卷二："《阿育王太子法益壞目因緣經》一卷(二十六紙)　前秦建元年曇摩難提興譯"(CBETA，T55，no. 2148，p. 196，b18-19)

【23】比如北朝晚期、纪年为武平六年（公元575年）的尖山刻经，有许多女性供养者的题名。有关刻经和女性信徒的讨论，亦见田熊信之《北朝摩崖刻经与安道壹》，《北朝摩崖刻经研究（续）》，天马图书有限公司，2003年，189-193页。

【24】例如:《無量壽經優波提舍》卷一："安樂佛國"(CBETA，T26，no. 1524，p. 232，c8-9).《大方廣佛華嚴經》卷二九〈二十六 壽命品〉："安樂世界阿彌陀佛刹"(CBETA，T09，no. 278，p. 589，c3-4).

【25】《賢劫經》卷六〈二十 千佛名號品〉："安樂佛"(CBETA，T14，no. 425，p. 49，b28)；《佛說佛名經》卷三："南無安樂佛"(CBETA，T14，no. 440，p. 128，c20-21)；《佛

說佛名經》卷四："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 440, p. 132, b24);《佛說佛名經》卷一〇："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 440, p. 171, a27-28);另译：《佛說佛名經》卷六："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 209, c25-26);《佛說佛名經》卷八："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 216, c5);《佛說佛名經》卷七："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 213, b22);《佛說佛名經》卷一〇："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 223, b22);《佛說佛名經》卷二三："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 277, b4-5);《佛說佛名經》卷二九："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 295, b27);《現在賢劫千佛名經》卷一："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 447a, p. 376, b26-27);《現在賢劫千佛名經》卷一："南無安樂佛"(CBETA, T14, no. 447b, p. 384, a14)

【26】《佛說佛名經》卷四："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 440, p. 135, b6),《佛說佛名經》卷五："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 440, p. 139, b21),《佛說佛名經》卷一〇："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 440, p. 173, a4),《佛說佛名經》卷一一："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 440, p. 176, a10-11). 另译：《佛說佛名經》卷九："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 221, a17),《佛說佛名經》卷一二："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 229, c16),《佛說佛名經》卷二四："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 279, c21),《佛說佛名經》卷二五："南無高山佛"(CBETA, T14, no. 441, p. 283, c14-15).

【27】《十方千五百佛名經》卷一："安王佛"(CBETA, T14, no. 442, p. 316, a28-29)

【28】《未來星宿劫千佛名經》卷一："南無安王佛"(CBETA, T14, no. 448b, p. 394, b28)

【29】《佛說華手經》卷三〈十一 發心品〉："無憂品第十二爾時佛告彌勒菩薩言。阿逸多。何等名為真菩薩心。菩薩心者。不可思量不可宣示。我今欲說譬喻證明此心。阿逸多。乃往過去無量無邊阿僧祇劫。爾時有佛。號曰安王如來應供正遍知明行足善逝世間解無上士調御丈夫天人師佛世尊。是安王佛壽八萬四千歲。有三大會。初會說法七十億人得阿羅漢。第二大會九十億人得阿羅漢。第三大會滿百億人得阿羅漢。諸漏已盡所作已辦。棄捨重擔逮得己利。盡諸有結正智解脫。時有灌頂大王名師子德王。大夫人有二太子。一名無憂。二名離憂。一時俱生。是二王子共戲殿上。見安王佛大眾圍遶入[1]憙見城。即時無憂謂離憂曰。見安王佛從彼來耶。離憂言見。時無憂言。我等可作如安王佛。即為離憂而說偈言。"(CBETA, T16, no. 657, p. 140, a28-b15),《佛說華手經》卷六〈二十 求法品〉："舍利佛。時安王佛。即聽妙德出家受戒。有諸人眾八萬四千并餘眷屬及婇女等皆隨出家。復有百億諸善知識亦隨出家。王聞太子出家學道。即嚴四兵從諸大臣。詣安王[5]佛頭面禮足。於一面立合掌向佛。而說偈言。"(CBETA, T16, no. 657, p. 171, a21-25).

武氏祠辩论中的一些问题

白谦慎

2005年4月，美国普林斯顿大学美术馆举办了一个和汉代武氏祠相关的展览，出版了一本六百多页的展览图录并举办了一个国际学术研讨会。展览、展览图录和配合展览举办的学术研讨会的标题都是"重塑中国的往昔：'武氏祠'的艺术、考古和建筑"［Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the "Wu Family Shrines"］。请注意，在这里武氏祠被加上了引号，因为这本旨在质疑武氏祠的展览图录本来就是想说明，被学界普遍认为是汉代文物的武氏祠有可能不是汉代的，有可能不属于武氏家族，有可能不是祠堂。它很可能是后世的重刻（伪刻）。虽然，图录的主要作者在使用"重塑"(recarving，也可以译为"重刻")一词时，故意作了模糊处理，说他们的"重塑"概念包括新的历史叙述等，但在具体谈到古代石刻时，他们同样用recarving来描述伪刻和后世对前代石刻的摹刻，因此，对读者解读武氏祠是何时的文物具有很大的暗示性。

我本人因为对在乾嘉时期重新发现武氏祠的篆刻家黄易一直有兴趣，被邀请参加这次学术会议，并在会上发表了"黄易的生平和艺术"的演讲。中国学者蒋英炬先生和郑岩先生也参加了会议。由于展览图录很晚才出版并寄给参加会议的人士，所以我本人没有时间来了解这个展览的主题是什么。直至开会时，我才发现，它的主题是挑战武梁祠作为汉代文物的可靠性。武氏祠的主要修复者蒋英炬先生也不知道这个展览和会议究竟是干什么的，就来到了会场。在会议上有听众提议说，我们请山东来的专家谈谈武氏祠究竟是真的还是假的，这个提议被翻译成中文时，蒋先生才吃惊地发现，原来这个展览是否定武氏祠的。由于毫无准备，也不详挑战者的具体观点，面对这样的提问，这位多年来在山东研究汉画像石和修复武氏祠的专家，只是极为困惑不解和简略地回答："那还用说吗？"

我本人并不研究汉代的建筑和艺术。但是由于武氏祠挑战者Cary Liu的会议发言，其基本假设和论证方式都有明显的问题，我当场对他们提出了质疑。但由于我还没有读过图录，因此在会上也没有对展览作进一步的质疑。

因为普林斯顿大学美术馆要出版会议论文集，会议结束后，我开始修改我的论文。在收集与黄易相关的资料的同时，我读了收在“重塑中国的往昔”中 Michael Nylan 和 Cary Liu的论文，发现他们的论文存在着极为严重的问题。最初我只打算在关于黄易的文章中顺便提出质疑，而且只是在附注中而不是正文中提出问题，给普林斯顿大学的展览图录一点面子，不正面挑战他们。但是，随着发现的问题越来越多，我深深地感到问题的严重性，如果不及时给予严厉批评，不但会以讹传讹，而且还会在学界带动一股很不负责任的疑古之风。我决定撰文批判普林斯顿图录。

Michael Nylan 和 Cary Liu 的论文错误极多，而且有些错误极其荒唐，限于篇幅，在这里不能充分地介绍。我先举两个例子，让大家有个初步的了解，详细的批评今后可以看我的全文。

第一个例子。为了描述北宋的金石学家欧阳修《集古录》著录的武班碑（极为简略，因欧阳修手中的拓本不好）比赵明诚和洪适的著录更为可靠，Michael Nylan 在她的文章中不止一次提到，欧阳修曾在任城（即武氏祠所在地区）流放多年，如果当时任城有武氏祠建筑群，他一定会有所耳闻。可事实是怎样的呢？欧阳修终其一生从没到过任城。Michael Nylan向读者提供的完全是子虚乌有的信息。

第二个例子。Michael Nylan 为了向我们描述南宋的金石学家洪适的学术不可靠，说当代学者指出洪适不止一次地把后世的重刻当成是汉代的石刻。她给我们的出处是袁维春先生的著作《三国碑述》，根据她的页码，我找到了袁先生的原文。Michael Nylan 的意思是，袁维春先生指出，《魏大飨碑》是后代的重刻，但是洪适《隶释》在著录它时却把它当做原刻。而查看洪适的原著和袁维春先生的原著，我发现，洪适在《隶释》中明确地说明《魏大飨碑》是唐代的重刻本。而在袁维春先生的著作中，袁先生非但没有说洪适把后世的重刻当成汉代的石刻，而且还提到了洪适在《隶释》中明确指出《魏大飨碑》是唐代的重刻。所以，Michael Nylan 在文中对洪适的隐晦指责完全是颠倒黑白。

如果说，“重塑中国的往昔”仅有少数偶然的误读，尚可原谅。但是，在 Michael Nylan 和 Cary Liu 的论文（特别是 Michael Nylan 的论文）中，类似上面列举的错误多到了令人难以置信的地步。

2006年夏，当我的论文写作接近尾声时，我得知日本佛教大学的黑田彰教授已经发表了一篇批评 Nylan 教授的论文。通过当时在佛教大学任教的祁小春先生，我和黑田教授建立了联系。我托祁小春先生把自己的论文初

稿交给黑田教授，黑田教授读后十分振奋，也把自己的论文寄给我，并把他收集的资料和中国国家图书馆藏《隶释》明朝万历年间抄本的照片提供给我用，使我得以顺利完成论文。在读了黑田教授的论文后，我发现，我们的观点基本一致，而且在许多方面，黑田教授的研究要细致得多。日本学者在批评人时通常比较婉转，但是黑田教授在他的文章中，却以极其严厉的语言批评 Michael Nylan 捏造事实，这种批判的口吻在日本是极为罕见的，如果不是他认为荒谬至极，断断不会毫不留情地批判。黑田教授在写给我的第一封电子邮件中，就对一个世界著名的大学居然出版充满错误的著作表示震惊和不解。

在发表了第一篇严厉批评 Michael Nylan 的文章后，黑田彰教授又连续发表了另外两篇讨论武氏祠的论文，文章也批评了普林斯顿大学展览图录的一些观点。此外，黑田教授还组织人将我的文章译成日文，由于文章很长，做成一本小册子，收入他编辑的一套丛书，已经在日本出版。根据英文版改写的中文本也有了初稿，有空我就要把它整理出来，争取早日出版。

普林斯顿大学武氏祠研讨会的论文集，计划在今年十月出版。在论文集中，除了一些在欧美的学者（包括我）和蒋英炬、郑岩等的论文外，Michael Nylan 和 Cary Liu 也分别对我的批评作了回应。他们的观点我已有所了解，但由于还未正式发表，我不打算在这里作具体的评述。等到论文集正式出版后，我将对他们在回应中提出的问题予以回答和批驳。

以上是我对这场论战过程的一个简略描述。我想特别指出，普林斯顿大学“重塑中国的往昔”展览反映的并不是美国学术界的普遍情况。美国的学术风气总的来说是严肃的，错误百出的普林斯顿大学武氏祠图录在美国学术界只不过是极少数的例子。不过，它还是反映出了美国汉学界一些值得反思的问题。以下是我对这些问题的一些看法。

一　关于学术准备的问题

挑战武氏祠作为汉代文物的可靠性本不足为奇。由于历史年代的久远，记录的不周全，加上当古代的文物有了收藏和市场的价值后，还存在着作伪的活动，古代文化遗产中的问题本来就比较复杂。所以，有人对武氏祠提出质疑，很正常。但是，要研究武氏祠的真伪，要对宋代以后武氏祠的著录和研究史提出质疑和批评，需要研究者具备汉代艺术史、金石学、版本学、书法史等领域的基本知识。而这些领域恰恰都是挑战武氏祠的作者所不熟悉的。Michael Nylan 是研究汉代思想史的，Cary Liu 的博士论文是关于清代建筑的，对武氏祠及其相关的学术领域并不熟悉。由于他们缺乏必要的学术准备，导致所撰论文谬误百出，而且许多错误完全是由于读不懂文献所致。其实，在美国学术界和博物馆

界，这种贸然进入一个不熟悉的领域大做翻案文章的情况并不常见。我们不妨以几个比较大的展览为例，来看看比较成功的中国艺术展都是哪些人筹备的。1990年耶鲁大学美术馆举办的“荷园主人：八大山人生平与艺术”展览，由王方宇先生和我的导师班宗华教授［Professor Richard Barnhart］联袂主持。王方宇先生数十年来研究八大山人，是公认的国际权威。班宗华教授也多年和王方宇先生一起研究八大山人。1992年堪萨斯城纳尔逊博物馆的“董其昌的世纪”展览，是由对晚明文化有多年研究的何惠鉴先生主持，并且有数十年专门研究董其昌的专家李慧闻博士［Celia Carrington Riely］参与。[1]1993年达拉斯博物馆举办的“大明的画家”展览是一个专门研究明代院体和浙派画家的展览，由长期关注这一课题的班宗华教授主持。

但是，普林斯顿大学美术馆的“重塑中国的往昔”展览恰恰不是由研究汉代画像石和对武氏祠研究史十分熟悉的专家来主持的。即便缺乏必要的学术准备，这个展览的两位重要主持人依然鲁莽地对宋代的金石学、乾嘉时期一些重要学者、当代的一些考古发现进行挑战。他们挑战的不仅仅是许多中国优秀学者的学术判断力，甚至是一些学者的学术动机和诚信。这些学者包括宋代的赵明诚、洪适，清代的翁方纲、黄易、黄丕烈、顾广圻等，当代的蒋英炬、信立祥、巫鸿等。[2]做这样的翻案文章，本需要持有极为慎重的态度。但“重塑中国的往昔”的两位主要作者恰恰不是如此。

正因为“重塑中国的往昔”挑战的是中国金石学的学术传统，回应Recarving China’s Past 提出的挑战，就不简单是一个古代建筑的真伪问题了。这也是为什么黑田教授和我会花如此多的精力来批评“重塑中国的往昔”的原因。

“重塑中国的往昔”暴露出来的问题，可能也和近年来美国学界提倡的跨学科的研究方法有关。这一研究方法的积极意义和成果本不需我赘言，因为我的著作《傅山的世界》也得益于其他领域的研究方法和成果。但是，提倡跨学科的研究，也应该注意在自己不是很熟悉的领域发表议论时，须格外慎重。如果以为有了新的观察角度就能做好研究，而忽略了必要的学术准备，很容易出现“重塑中国的往昔”所犯的一些错误。

读者可能会问，你自己并不研究汉代艺术，有什么资格来评论Michael Nylan 和 Cary Liu 的论文呢？因为他们的著作主要不是讨论汉代艺术，而是在武氏祠的著录研究史，亦即在宋代和清代的金石学著作上大做文章，换言之，是以文本为突破口。我由于研究清代碑学，平时接触金石学著作，所以在这方面有些基本的知识。而且，“重塑中国的往昔”错得太明显、太离谱，稍有些常识就能发现其中大量的问题。

二　展览模式的问题

我在讨论这个问题之前，先引用我的朋友李慧闻博士评论当代展览体制下学术缺点的一段话："关于大多数当代的展览图录，尤其那些巨大的图录，它们的缺陷在于它们并不是多年研究的最终成果，而是策展人为了某些场合或者为了开创一个新课题 [subject]设立的研究项目[project]，因为这个新课题并没有被研究过或充分地研究过。虽然假定那些策展人对这个研究课题有几分学识，但在许多情况下，对一个课题的研究始于那个项目开始之时。在策展人的邀请下，一些在这之前对这一课题并无深入研究的学者临时空降到这个项目中，为这个项目撰写论文和展品说明短文 [catalogue entries]。"[3] 李慧闻的这段评论用来衡量"重塑中国的往昔"这个展览相当合适。

我在前面已经指出，要挑战武氏祠以及它的整个著录研究史，需要很广博的知识，Michael Nylan 和 Cary Liu 并不具备这方面的知识。在筹备这个展览的几年中，运作的模式基本上是依靠从基金会领来的钱，聘请一些母语为中文的人士来为主要撰稿者整理文献资料。虽说这些被聘用的人士的中文能力并不存在问题，但是，很多资料如果不是论文撰写者自己直接细细阅读，而是依靠他人的阅读和翻译来作判断，就很容易失去对文献最直接的感受。特别是依靠翻译过的文献，很容易误解原文。2006年，通过一个偶然的机会我吃惊地发现，在这么大的一个翻案展览完成（展览图录也已经出版）之后，"重塑中国的往昔"的一个主要撰稿人还没有读过、或者根本就没有读懂一些最基本的文献。这就是依靠研究助理来阅读文献的弊病。

"重塑中国的往昔"作为一个学术项目，还曾得到很多基金会的赞助。美国的学术鼓励创新，当有人要挑战一个具有权威性的传统时，这样的挑战常会受到关注。但这同时也说明，审核这一研究项目的那些学者并没有意识到，这一项目可能存在的严重问题。也就是说，审核者缺乏必要的专业知识来对这个项目进行比较准确的评估和判断。正因为如此，当我第一次读到黑田教授对Michael Nylan教授严厉而又严谨的批评时，我感到很振奋。其实，目前在东亚，受过严格的艺术史研究训练的专业人员越来越多了，他们中的许多人能够读英文著作，对西方的学术也有不同程度的了解，为什么不可以参与西方汉学界研究基金和学术著作的审核过程呢？如果，普林斯顿大学的武氏祠研究项目能够让中国大陆、台湾和日本学者参与审核的话，这个给普林斯顿大学美术馆的声誉造成永久性伤害的项目很可能根本就得不到基金会的赞助；或者，在一些审核者的批评建议下，这一项目的主持人会比较慎重些，一些严重的错误或许能避免。

三　汉学中的语文能力问题

普林斯顿大学的武氏祠展览，还反映出西方汉学中语文能力的问题。Michael Nylan 和 Cary Liu的 文章能犯那么多的错误，和他们的汉语阅读水平直接有关。随着中国的开放，到中国访问、留学的人多了，在那些母语不是汉语的中国艺术史学者中，口语有比较大的长进。但是，研究中国古代艺术史需要的是古汉语。我的初步感觉是，西方中国艺术史年轻学者的古汉语未必有很大的提高。这可能有两个原因：其一，目前在美国教汉语的教员的古汉语水平，已经不如老一辈的汉语教员。其二，对古汉语及其相关的古代文化史的教学可能也没有跟上。也就是说，基本功的训练可能反而不及以前。

最近几年国内和台湾的美术史界已经开始对西方中国艺术史研究提出了一些批评，包括对一些华裔学者的批评。这些批评是很有积极意义的。目前，一些在亚洲工作的艺术史学者，能够在西方用西文发表学术著作和书评的，多是在西方留学又返回亚洲工作的。但是，亚洲的大学培养的艺术史人才的西文（特别是英文）的程度越来越好了。如果今后中国大陆、香港、台湾和日本的学者能够直接用英文发表自己的学术成果并撰写评论西方学术著作的书评，那么对东西方的学术交流一定有很多的积极意义。我期待着这一天的到来。

注 释

【1】尽管如此，李慧闻博士还是对展览图录中有些准备不足的学者撰写的文章提出批评。详见本文后面的讨论。

【2】“重塑中国的往昔”有时并不是直接地和上述学者的学术成果一致，他们甚至根本不提这些学者的著作。但是，他们的质疑直接或间接地否定了许多学者的研究成果。

【3】李慧闻 (Celia Carrington Riely) 著、白谦慎译，《董其昌的“董其昌”、“其昌”署款演变研究及其对董其昌某些作品系年及鉴定的意义》，载华人德、葛鸿桢、王伟林主编，《明清书法史国际学术研讨会论文集》（上海：上海古籍出版社，2008），第135页。

漫话中国古代雕塑*

杨泓

中国古代雕塑，历史悠久，有着自己独特的民族文化传统，具有时代特色和地域特色。与历史上其他地域的古代文明不同，古代中国不像沿地中海周边诸古代民族那样，城市中主要的建筑多以石造，并有着内容丰富的大型石雕艺术品。中国古代宫庙使用的主要建筑材料，是木材和取自大地母亲的泥土，而中国远古的雕塑品，首先也是取材于大地母亲的泥土。史前的艺术家用以塑造可能是象征大地母亲的“女神”形象时，也常是用泥土塑形以后，再经火焙烧而成的陶像，例如在辽宁红山文化遗址“神庙”所出土的“神像”，都是陶像。联系到中国古代“创世纪”的神话，其中始祖神女娲用以造出人类的原料也是泥土，据古史传说当盘古开天辟地以后，中华大地上并没有人类存在，后来神人女娲依照她自己的形貌，用黄土塑成泥像，并给这泥像以生命，制造出中国最早的人。女娲不断捏塑，地上的人越来越多。但是她还不满足，索性用绳索在泥水中抡动，随即抡出更多的泥人，他们获得生命以后，终于遍布中华大地，繁衍生息。女娲以泥造人的神话，与西方信仰的上帝用自己的肋骨造出人类始祖的创世纪神话完全不同，也可以反映出生活在远古的中华先民对制作人形陶像习以为常，才有可能据以创造出女娲以泥土造成人类的美丽神话。

中国远古陶塑艺术品出现的时期，大约与远古人类懂得烧造陶器的时间同样久远。目前所知在黄河流域、长江流域、辽河流域的众多新石器时代考古文化遗址中，都发现过史前时期的陶塑艺术品，从河南密县莪沟北岗获得的一件灰陶小人头塑像，其时代约距现在7200年前，可算是时代较早的作品。[1]河北易县北福地遗址出土的几乎与真人面部同大的陶刻面具，五官具备，双目镂孔，边缘还有可供穿系的小孔，也属于年代较早的作品。[2]河南新郑裴李岗遗址出土的陶塑猪头和羊头，可能是时代较早的

动物造型作品。[3]但是这些时代较早的史前陶塑，制作拙稚，仅能刻画人形的粗略轮廓。稍后在陕西境内诸多处仰韶文化遗址的发掘中，不断获得过许多陶塑作品，有人像，也有动物造型。常被人提及的如宝鸡北首岭遗址出土的红陶人头像，口部和双目镂孔，还穿有鼻孔和耳孔，两眉、耳轮和口唇还涂饰黑彩。[4]动物造型的作品，以华县出土的黑陶鸮鼎最为精工而优美，它似乎并不是一件寻常的艺术品，出土于一座生前在原始氏族中有特殊地位的成年妇女的坟墓中，或许与母系氏族社会中权威的象征有关。[5]同样描述鸮鸟形貌的陶塑品，在华县还有发现，例如一件颇为生动的陶鸮头像。[6]在南方的一些史前时期遗址中，也常发现陶塑动物，典型的标本如浙江河姆渡遗址出土的陶猪，其长吻垂腹的外貌，基本上能显示出猪的形体特征。更多的陶塑动物被发现于湖北天门石河镇的史前遗址群中，仅在石河镇邓家湾遗址的一座灰坑中，就埋藏有数千件体长仅6～10厘米的小型陶塑，[7]造型多达十几种，有兽有鸟还有人物，包括猪、犬、羊、虎、象、龟、鸡和鸟，还有抱着大鱼的人，因为形体纤小，只注重大轮廓的塑造，缺乏细部刻画，但已能表现出不同动物生活中的形态，可算是达到了传神的境界。当时史前先民为什么要塑制这样数量众多的小型陶塑？目前还难有确切的答案，不过推测或许与原始的宗教信仰有关。联系到陕西扶风案板遗址发现的许多小型陶塑人像，有男像，也有女性特征明显的裸体像，[8]其中有些发现于一座仰韶文化晚期的结构特殊的大型建筑基址近旁，也被认为或许与原始宗教有关。[9]更为明显的例子，还是前面已经提过的红山文化遗址出土的裸体女性陶像。辽宁喀左东山嘴遗址出土的两件，都是立姿并且把左臂横置胸前，而且同时缺失了头、右臂及双足，似是故意造成的残缺。她们全身赤裸，鼓腹丰臀，两腿稍向前弯曲，腹下裆前刻出性器官的特征，肢体比例准确，将人体肌肉的各种球面或块面处理得简练协调，生动地塑造出怀孕的母亲的形貌，通常认为她们是象征丰饶的“地母”神。除了这两件小型女像外，还出土有许多形体相当大的陶像的残块，可以看到手、臂、腹、腿、足等部位，都作赤裸状，表明那里原来曾存在过许多大约相当半人高的裸体陶像，推测当年有可能是一处进行原始宗教活动的“神庙”。[10]在牛河梁发掘的另一座红山文化“神庙”遗址中，出土了数量更多的陶像残块，其中有的原像体高可能是人体的三倍，更多的像与人体等高，都是裸体女像，[11]还发现了一件基本完好的彩塑头像，眼窝里嵌有玉片。[12]类似的与祈望丰产的巫术有关的陶塑品，在西北地区的史前遗址中，则经常表现为将鼓腹的陶制容器与人体相结合的形式，将壶、罐、瓶类陶容器的口部塑成女性的头部，而将器物隆鼓的腹部比拟为怀孕的肚腹。[13]上述考古发现表明，史前人们所以制作人物或动物造型的陶塑作品，并不是供人们欣赏的艺术品，而常常是与史前人们的原始宗教信仰，特别是祈望丰产的巫术有关的宗教偶像。

史前时期留下的雕塑品，除陶雕以外，也有一些石刻作品，如一些小型的人物雕像。同时出于对“美石”的喜好，史前人们逐渐认识到玉的珍贵，先是出现了小型的玉雕装饰品，较早的标本如内蒙古兴隆洼文化的玉玦。后来也有一些形体较大的可能与原始宗教信仰有关的玉雕作品，例如内蒙古翁牛特旗三星他拉村出土的红山文化墨绿色玉龙。[14]至于安徽含山凌家滩出土的玉龟，[15]就更可能是巫术中占卜的用具。

到夏、商、周三代，中国古代文明从石器时代进入青铜时代，青铜铸造的礼器，在重要的祭祀和宗教活动中，早已取代了陶器的位置，其中有些礼器选取动物造型，主要是尊类酒器，它们之中有的也可以视为青铜雕塑艺术品。这种动物造型的青铜礼器，大致有两类，一类是具体模写现实的鸟兽，以它们的身体作为尊体，通常将尊口开在鸟兽的背部，其中有的遵循着商周青铜器的习惯作法，在鸟兽躯体表面满饰各种图案花纹，例如殷墟妇好墓出土的鸮尊；[16]也有的通身平素，形体更加写实肖形，例如传世的商代小臣艅尊，活画出一头伫立的犀牛，陕西郿县李村出土的西周驹尊，[17]生动地模拟出一头马驹的形貌，只是身上还留有一些装饰图像；还有的采取由几个动物共托尊口的造型，最著名的一件标本就是国家博物馆藏的四羊方尊。另一类则采用虚构的动物造型，呈现出各种富于幻想的奇异形象。陕西长安张家坡西周井叔墓出土的□中牺尊[18]是典型的代表，总体似牛，但头生龙角和竖立的耳朵，身附双翼，尊体还附饰一虎、一凤和两条龙。除了动物造型以外，也有人兽结合的造型，例如传世的“猛虎食人”卣。在中原地区目前还没有发现过大型的青铜人像，但是在边远的西南蜀地，却出土有商周时期的大型青铜人像，有巨大的双目凸起的铜面具，还有全高达202厘米的巨大青铜立姿人像，身穿饰云雷纹的长衣，赤足并带有脚镯，立于高座之上，很可能塑造的是当时有权势的人物或巫师的形貌。[19]他们是目前所知中国古代最早的青铜人像雕塑作品，或许可以弥补认为中国古代缺乏大型人像造型艺术品的缺憾。

史前时期流行的玉石雕刻和陶塑，商周时期也有发现。在安阳殷墟发掘中，1001号大墓出土有体高超过30厘米的大理石雕的虎首人身坐像和石枭形立雕。妇好墓也出土有长25厘米的大理石雕卧牛，牛的下颌还刻有“司辛”铭文，另一件大理石雕鸬鹚体长40厘米。立枭和鸬鹚背后都有立槽，很有可能是建筑中立柱的装饰品。它们已是当时形体较大的石雕艺术品了。更多的是小型的玉石雕刻，仅在妇好墓中就出土玉器七百多件，除了礼器和服饰用玉以外，大量是玉雕动物，题材广泛，包容了飞禽走兽、水族和草虫，还有一些神话中的动物，诸如熊、象、虎、猴、兔、马、牛、羊、鹤、鹰、鸮、鸬鹚、鹦鹉、鱼、蛙、鳖、螳螂，以及凤、龙和怪鸟，还有一些人像。[20]在殷墟还出土过利用石料上的不同色彩雕成的“俏色”玉石雕刻作品，有玉鳖和石虎。[21]这些玉雕显示出当时对玉料的选

择、开料和琢磨技术已具有相当的水平，并进一步掌握了钻孔、细磨、抛光等工艺，雕出的小型作品更具有艺术性和观赏价值。

殷周时期的陶塑作品，和史前时期多与原始巫术有关不同，类似“地母”神那些裸体女像已经销声匿迹。在安阳殷墟的一个灰坑（小屯358号）中曾出土了一些小型立姿陶人像，体高15厘米左右，男女都有，女像的双手被械梏在胸前，男像则双手反剪械梏在背后，常常被认为是被捆绑着的奴隶的形象，也有人把他们称为中国最早的“陶俑”。提到古代墓葬中的陶俑，自然会联想起孔老夫子对“俑”的评论。见《孟子·梁惠王上》：“仲尼曰：‘始作俑者，其无后乎？’为其象人而用之也。”所以通常将孔子生存的东周时期，视为俑——替代人殉的偶人产生的年代。但是在早于东周的西周时期的墓葬中，也发现过偶人，例如陕西李中韩城梁带村西周墓地发掘中，在502号墓内墓室四角各有一个木制偶人，体高最高的超过1米，头上雕刻出五官，以榫卯接装四肢，面、颈、手涂浅红色，头发黑色，衣服涂红色还在领口和襟口涂黑色，形貌可分男女，或作御车或捧物状，被认为是时代最早的一组木俑。[22]到东周时期，各地的诸侯国墓葬中普遍存在以俑随葬的习俗，而且各国用俑的质地和造型还都有较大差异，有时俑还和随葬的真人出现于同一墓中，春秋晚期晋墓出土有仅修出轮廓的木俑。战国时期，齐俑都是形体小的绘彩泥俑，韩俑是小型的陶俑，秦俑形体稍大也是绘彩泥俑，艺术水平最高的是楚的木俑，其中有的用绘彩的方法表现眉目衣服，有的只削出体形外面穿上丝织品的衣服，颇为精美。[23]

中国古文明继续向前发展，青铜时代很快就让位于铁器时代，钢铁工具的发明和广泛应用，客观上提供了从事石材精细加工的有利条件，不过囿于中华文化传统等诸多因素，除了小巧的玉石雕刻以外，仍旧没有产生大型石雕艺术品。公元前221年，秦王嬴政扫灭齐、楚、燕、韩、赵、魏六国，一统天下，自命为“始皇帝”，开创了统一的中央集权的帝国，揭开了中国历史的新篇章。为迎合秦始皇的好大喜功，当时在宫廷和陵墓中都放置有形体硕大的青铜铸造的或陶塑木雕的造型艺术品。据《史记·秦始皇本纪》记载，秦始皇曾下令将缴获的六国军队装备的青铜兵器集中到都城咸阳，销熔以后铸造成十二个大“金人”，每个重千石（又有的文献记为各重三十四万斤或是二十四万斤），[24]陈放在宫室前面作钟鐻。可惜这些铜人到十六国时期就全被销毁了，至今无法知其原貌。只有在秦始皇陵园的考古发掘中，获知了许多专为秦朝皇帝陵墓制作的陶塑或青铜铸造的工艺品。秦始皇陵园出土的青铜工艺品，虽然没有宫室前陈放的“金人”那样雄伟壮观，但是更为工细精美，已经发现的有两乘约为实物二分之一大小的由四匹骏马拖驾的马车，[25]及一组青铜铸造的水禽。水禽有鹤、雁、天鹅等，是写实的艺术品，形体约与真实的禽鸟同等大小，颇显生动传神。[26]更多的发现

是专为随葬制作的陶俑，模拟的人物有文吏、武官、士兵和杂技表演者。特别是在陵园东侧发现的几座大型陶兵马俑坑中，埋藏了几千件和真人真马形体相同大小的陶俑和陶马，摆列成宏伟的军阵。【27】这一考古发现，曾经在中外学术界引起轰动。秦始皇陵的陶俑，确是中国古代陶塑人像的空前创作。由于创作这些人像的目的不是为了观赏，只不过是用于代替活的人马，用以模拟皇帝的侍仆及排列成送葬的军阵，所以将俑制作的与真人活马同大，其面容发髻胡须以及衣服铠甲，还有马具和木车，无不尽力如实模拟制作。【28】一般立像加上底托高近1.8米，由于形体高大，难于整模塑型，只有采取按身体不同部位分别制作，再套接、粘合成整体。接合时采取自下而上逐步叠塑的办法，人形大轮廓完成以后，再贴塑刻划细部，特别是面部造型。待焙烧以后，再施彩绘，虽然色彩多已脱落，但陶俑出土时有的还保留有彩绘遗痕，也有的色彩尚贴附于俑旁泥土之上，由此可知秦俑使用的色彩有朱红、枣红、粉红、粉绿、粉紫、粉蓝、中黄、橘黄、白、黑、赭等色，其中又以朱红、粉红、粉绿、粉蓝和赭等5种色彩使用最多。经过化验，使用的都是矿物质颜料，以明胶作为调和剂，浓色平涂于俑体之上。陶马敷彩方法与陶俑相同，2号俑坑中骑兵的鞍马身涂枣红色，黑鬃，白蹄。由于秦陶俑并不是为了欣赏的美术品，其目的仅用以替代丧葬仪制中的真人，因此从形貌、身材到服饰、发式，几乎都是按活人实物原貌、原尺寸复制模拟，毫无提炼、概括、夸张、想象等再创作可言，亦不重视体姿的生动，只求如实模拟而已。因此绝大多数采取僵直呆板的立姿，少数采取跨步或半蹲跪的姿态以及双手抚膝端正的坐姿，惟有手臂由于持物不同而稍有变化，因此呆板而缺乏动感。只有陶俑的颜面部位，在贴塑眉目耳鼻及发髻胡须时，因系不同的制作者分别用手工贴塑修整，导致各俑之间产生细微的差别，因此今日人们观赏陶俑头部特写时，颇感生动且每个面相颇具性格特色。但综观全俑形体，就呆滞生硬而缺乏个性了。这也是当时造型艺术不够成熟的表现。

秦俑表面施涂浓彩，将原来的陶色全部遮盖。这种在雕塑品上涂妆浓色的作法，实开中国传统大型彩塑群体，特别是后来的成组合的宗教彩塑技法之先河，影响极为深远，直到今日仍为中国民间彩塑作品所沿用。当年秦俑的制作者，很可能是用多变而艳丽的色彩缓解其形体造型的呆板，【29】为俑群增添了几分华丽多变的风采。谈到秦俑造型之呆板，固然是受到当时雕塑艺术不够成熟的局限，但从另一角度观察，这一造型特色也与秦代意识形态领域受到严密控制的状况相适应，其刻板划一的姿态，已可满足当时制作者的需要，充作皇帝丧仪的随葬明器。数千形体呆板的陶俑，排成军阵，显得出乎意料的齐整、划一，足以显示始皇帝的威仪，形成独特的威严肃穆的氛围，营造出令人压抑的威慑气势。特别是今日被重新发掘并陈列出的陶俑群，由于俑体彩色脱落殆尽，已无色彩的华美与变化，呈

现的只是陶俑原来的灰色，更突出了形体的肃穆，显得分外齐整而神态专一，令人观后似乎置身于古老历史那寂静的永恒之中，或许这就是今人感到秦俑艺术魅力之所在。

秦亡汉兴，汉承秦制，西汉初到文景时期在宫殿建筑、陵墓制度各方面也大致如此，皇帝陵墓中也随葬有数量众多的陶俑群，只是由于接受了秦亡的教训，又由于秦末动乱和楚汉之争，连年战乱导致当时经济景况不佳，所以较秦始皇陵陶俑的制作有所精简节约，俑的形体从与真人等高缩减为真人体高的三分之一，但是制作则更为精致。同时除了皇帝的陵墓外，在埋葬诸侯王时也常设置埋藏数量众多陶俑（或木俑）的兵马俑坑。随着西汉国力的增强，到汉武帝时情况有了新的变化，在建造功勋卓著的军事统帅的坟墓时，开始出现了形体硕大的石雕艺术品，典型的实例就是骠骑将军霍去病墓的石雕群像。为了使巨大的如山般的墓冢更形象地表现祁连山的风貌，所以在冢上安放了各种动物的雕像，现在仅存的十六件石雕集中建室保护起来，计有卧马、跃马、“马踏匈奴”、卧虎、卧猪、卧牛、羊、象、鱼及“怪兽食羊”、“人与熊斗”等题材。这组雕像都选用巨石刻成，长度一般超过1.5米，最大的达2.5米以上。其中“马踏匈奴”等三件骏马雕像，强烈地表现出称颂英雄击败匈奴军的主题，胜利的骏马已将敌人仰面压在马腹之下，满腮胡须的敌人不甘心失败，仍在垂死挣扎，用手中的长矛猛刺马腹，但胜利的骏马毫不理会，仍旧巍然屹立，四蹄稳稳地立在大地之上，豪迈雄劲，它正是墓内所葬英雄的意志的象征，也是强盛的西汉王朝的精神象征，在中国古代雕塑史上确可称是前无古人的纪念碑性质的石雕。观察霍去病墓的石雕群像，可以看出当时中国的雕刻技艺还仅是处于初创阶段，作品的造型相当大程度上受到石材形状的限制，同时也还缺乏足够锐利的工具将巨石镂雕成形，因此进行创作前尽量选取与准备雕成的艺术造型的轮廓大致近似的石材，以求进行最少量的修凿加工，就足以使物像的外形雕造成功。外形轮廓雕好以后，加工的重点集中于刻划动物的头部，以及表明那种动物体态特征最明显的部位。至于细部刻划，仅能利用浮雕和线刻技法。对于马、牛等四足动物，因为尚未掌握镂雕巨石的技术，也只能在石面上浅浅雕出肢蹄的轮廓而已，例如跃马。也许是为了弥补技法拙稚的不足，所以当时将许多动物雕成伏卧的姿式，由于四肢均伏卧于地，因而避免了腿与腿之间的空间需要镂雕的难题。除了为陵墓制作的石雕作品外，当时在西汉宫苑建筑中也开始放置大型石雕作品，例如《三辅故事》等书中所记西汉宫苑中的巨大石雕作品，如昆明池中放置的石鲸鱼、太液池的石鱼、石龟等，目前保存下来的只有原长安昆明池畔的织女和牵牛雕像，采用与霍去病墓石雕群像同样古拙的雕刻手法，只具粗略的人形，弄得后人在很长时间弄不清哪一尊是女像哪一尊为男像。

霍去病墓石雕群像的出现，象征着石雕艺术开始占据了中国古代雕刻的主要位置，跟随其后的是彩塑和陶塑。自东汉时期佛教传入中国以后，石雕（艺术）和彩塑更是佛教艺术依靠的主要艺术门类，特别是十六国南北朝时期随着佛教的兴盛，大量兴建的石窟寺院，更是将中国古代的石雕和彩塑不断推向艺术的新高峰，集中了古代艺术家和工匠的智慧和创作热情，其余世俗领域的雕塑作品与之相比，却感相形见绌。关于佛教雕塑，将另文论述，本文从略。东汉以后，除佛教雕塑以外的雕塑作品，大致仍归纳为陈放于宫苑和用于陵墓的雕塑作品。但是宫苑中的雕塑品，因王朝的覆亡和都城的毁灭，基本没能流传后世。陵墓雕塑，不论是地面陵园的神道石刻，还是埋藏地下的随葬俑群，许多都还能保留到今日，因此也就成为现在我们得以窥知东汉以后中国古代雕塑的主要实物标本。

先看东汉以后的陵墓石刻。自西汉霍去病墓开始出现石雕群像以后，东汉时期墓前石雕呈现出新的面貌，在墓前安放立柱树表的神道石柱、辟邪的石兽以及表现墓内死者身分的石刻人像“翁仲”。目前尚保存有一些这类的石雕作品，其中的神道石柱，以北京石景山上庄村发现的汉幽州书佐秦君神道石柱为典型代表。有人从凹楞的柱身联想到古希腊神殿的石柱，猜测它们之间或许有什么关系，其实是一种误解。首先，神道石柱不是像希腊石柱那样的建筑物承重柱，而只是用作标识的独柱；其次，神道石柱柱身的凹楞是模仿中国古代建筑中以较细的材料聚合成粗大柱材的外形，即“束竹柱”。束竹柱外表是以小材围绕芯材而成，故形成美观的纵凹凸楞线，又在柱体上束缚多道加固绳索，汉代的束竹石柱，还仔细地刻出竹材的竹节，山东青州市博物馆就陈列有刻出竹节纹的巨大石柱。因此仿束竹柱的神道石柱体上下，同样刻出多道象征绳索的绹索纹，而希腊等西方建筑石柱则从不见这种绹索纹饰。至于侍立状的亭长、门卒等小吏的石刻像，在山东曲阜等地都有保留。近似狮子形貌的神兽——辟邪像，则以河南省洛阳市出土的东汉“藁聚成奴”所作石天禄、辟邪石雕最为精美，与西汉霍去病墓石刻相比，其雕工已颇精细，并且掌握了熟练的镂雕技法。

东汉末年的社会大动乱，最后形成天下三分的三国时期，由于曹魏皇帝力求节葬，东汉时流行的墓前石碑石刻都被废止。到了南北朝时期，陵墓石雕艺术才得以复兴，当时南方和北方颇有不同，南方主要是王侯陵墓前具有纪念意义的大型石刻群，而北方目前只发现有少数石人像。南朝的陵墓分布在江苏南京、丹阳和句容一带，陵园建筑虽已无存，但有些神道石刻尚遗留至今。据统计，分布在南京城东、北郊区迄江宁、句容县境内现存南朝神道石刻18处50件，丹阳有11处26件。年代最早的是宋武帝刘裕初宁陵石兽，最迟的是陈文帝陈蒨永宁陵石兽，而以齐、梁两朝的数量最多。从现存石刻观察，如保存完整，一组石刻应包括成对的神兽、石柱

和石碑。皇帝陵墓前的神道石刻，其雕琢较王侯墓精细美观。这些石刻在延续汉代陵墓神道石刻传统的基础上，造型特征有了新的变化，代表了南朝石雕造型艺术风貌，且有诱人的魅力。石柱是墓前神道的标识，由兽形柱础、凹楞形柱身和刻字的墓表组成。以南朝石刻神兽与汉代同类石刻相比，不但雕琢技艺有了长足的进步，而且南朝神兽的巨大体量，也是汉代石兽难以企及的。随着时间的推移，石刻神兽表现的气势有所变化。宋是开创期，其造型稍感简朴，但颇浑厚自然；齐、梁时是成熟期，作品造型雄健，姿态更为生动；到陈则进入衰微期，当时国势日微，衰败之气也反映到艺术作品上，所雕神兽的头颅颇大而向后仰，显得缩颈拱肩，四肢矮短无力，无复过去那挺胸傲视的雄姿。在北方，皇帝的陵墓前还没有发现过南朝那样的成组石刻，《水经注》曾记载大同方山文明太皇太后永固陵前有石碑等石刻，但今已不存，只是在迁都洛阳以后的北魏皇陵前，遗存立姿的侍臣像，笼冠袍服，双手扶按仪刀，仪态端庄。东魏、北齐邺都地区的陵墓前也残存有石人像，还有巨大的石碑，但目前也没有发现像南朝那样的石柱和神兽。

唐朝帝王陵墓前的石刻群，最早的是唐高祖李渊献陵的石刻，在陵园四门各放置一对石虎，南面神道又安置一对石犀和一对华表。石虎和石犀都是立姿，外轮廓简洁概括，略觉拙朴，而气势雄浑。华表的八棱表柱上托有蹲狮的盖，可以看出与南朝陵墓石雕中石表柱的渊源关系。总体看来，献陵石刻较多地显示着南北朝以来的传统风格和技法，而且当时唐陵石刻尚未形成一定的制度与格局。作风浑朴的虎、犀，在后来的唐陵石刻中再也没有出现过，门旁的石虎概由石狮所取代。此后是唐太宗李世民昭陵的石雕。代表作品是“昭陵六骏”，它们是六块巨大的矩形画面的浮雕作品，每块雕出一匹战马，或伫立、或行走、或奔驰，形貌写实，连马的装饰和马具也刻划得细致准确，有的身上还带着箭伤，它们的名字分别是飒露紫、拳毛騧、白蹄乌、特勒(勤)骠、青骓和什伐赤，仅在飒露紫前面还雕有为它拔箭的战将邱行恭的形貌。六骏是一组成功的纪念碑性质的石雕作品，用以纪念和歌颂唐太宗李世民的丰功伟绩。与西方艺术中称颂英雄的纪念像不同，英雄本人并没有出场，但是从他所骑乘的战马的雄姿，人们时时都感到伟大英雄的存在，这也正是东方艺术强调含蓄和象征手法的成功杰作，令人回味无穷。这两座陵墓的石雕，可算是唐陵石雕的初创阶段。唐高宗李治和武则天合葬的乾陵前的石刻群，象征着唐陵石刻步入成熟阶段。在陵园的四门各立一对石狮，北门安放有六匹石马。其余的石刻集中排列在南面神道两侧，由南向北排列着石华表、翼马和驼鸟各一对，仗马和控马者五对，石人十对和石碑两通(无字碑和述圣记碑)。除此以外，还安置有“蕃臣曾侍轩禁者”石像六十一尊。与献陵和昭陵的石刻相比，乾陵石刻已经看不到拙朴雄浑的造型特色，技法显得更成熟，加强了细部

刻划。同时像昭陵六骏那样既形貌写实，而又体态灵动变化自如的造型手法，也已不被采用，代之出现的是对同类题材的石刻采用相同的姿态，而且是选取最为端庄严肃的形态。仍以马的造型为例子，在端然肃立的控马官身边，鞍辔齐备的仗马，四肢端直地俯首伫立，驯顺安详。五对同样姿态的控马官和仗马排列在一起，更显得分外规整严肃，它们和神态更为严肃的石刻人像，以及矗立的华表和巨碑，汇合成一曲对兴盛的唐王朝的颂歌，显得庄严、肃穆、冷峻、威猛，呈现出稳定、永恒的美感。虽然乾陵石刻缺乏昭陵石刻反映出的创业者的战斗精神，但仍旧以其稳定而严整的造型，反映着兴盛的王朝奋发向上的时代风貌。特别是那一对昂首伫立的翼马，仰视天穹，似将振翼奋飞，更具有腾跃云天的气势。继乾陵以后，中宗定陵石刻和睿宗桥陵石刻，大致保持着和乾陵石刻同样的风采，依然是唐陵石刻成熟阶段的作品。石刻组合的制度化，与陵园建筑群及宏大的山陵相呼应，共同形成肃穆、庄严、神圣的气氛。安史之乱以后，唐朝政治、经济日趋衰落，因而陵墓石刻随之渐失风采，无法与成熟阶段的作品相比。但尚能延续其规制。玄宗泰陵、肃宗建陵、代宗元陵、德宗崇陵、顺宗丰陵、宪宗景陵、穆宗光陵和敬宗庄陵等八陵的石刻，都是延续阶段的作品，一般说来制作粗疏、体态无力、线条松散，渐失唐陵石刻原有的雄伟风格。晚唐的五座陵墓，即文宗章陵、武宗端陵、宣宗贞陵、懿宗简陵和僖宗靖陵，虽然仍保持着墓前石刻群的设置，但体姿瘦小，雕工粗率，显示出衰微破败的气氛，可算是唐陵石刻的衰微阶段，尽失原来的艺术光彩。关于创作唐陵石刻的艺术家们，因均系当时身分低下的匠人，姓名多不可考，仅在高祖李渊献陵的石犀上，留有题铭，为“武德拾年九月十一日石匠小汤二记”。这位小汤二，是唯一留下名字的唐陵石刻艺术的作者。

北宋建国以后，将皇陵修建在今河南巩义市，建有自宋太祖至哲宗七个皇帝的陵墓，加上宋太祖父亲赵弘殷的永安陵，当地民众习惯称为“七帝八陵”。此外还葬有二十二位皇后，以及陪葬于皇陵的皇族和大臣们的坟墓，总数达千座之多。但是在金人灭北宋时，宋陵墓室多被盗掘，陵园亦遭到极大破坏，皆沦为废墟，只有神道石刻较多保存下来。据统计，目前诸帝陵尚存石刻总数达407件（内残缺不全的33件），诸后陵存石刻336件（内残缺不全的51件），陪葬墓存石刻69件（内残缺不全的19件），总数超过800件。[30]北宋皇帝的陵墓石刻，与唐朝皇帝陵墓石刻相比，其间的承继关系十分明显，而且一开始就制定了陵园的制度和神道石刻的规制，以及皇后陵园及勋戚大臣按等级区分的墓园制度，并规定了神道石刻的内容和数量，这充分表现出到北宋时中国中央集权的官僚机构已臻于完备，各种规章和礼仪制度更趋成熟，所以北宋一代的陵墓都是按照同样的规范营建的，神道石刻也是如此，有着同样的内容和数量，按规定位置陈

放，仅只是随着雕造时间的先后不同，它们的细部刻划和装饰纹样有些差异而已。概括来看，北宋皇帝陵墓石刻集中在上宫，按规定有60件，除陈放在东、西、北神门的门狮以外，多集中放置在乳台以北、宫城以南的神道两侧，石刻面相内朝向神道，两两对称，由外向内（由南向北）依次排列。顺序是望柱1对，象与驯象人各1对，瑞禽石屏1对，神兽1对，马2对，每马各有2控马官，虎2对，羊2对，番使3对，武官2对，文官2对。南门狮1对，武士1对，上马石1对。神门内及陵台前宫人2对。皇后陵的石刻减至30件，除4座神门各有1对门狮外，神道两侧排列着望柱1对，马1对，每马各有2控马官，虎2对，羊2对，武官1对，文官1对，宫人1对。至于陪葬的勋戚大臣，墓前石刻一般是6件，望柱、虎、羊各1对，三品以上加石人1对。从现存北宋陵墓石刻遗物来看，当时修建各陵墓时都严格遵守着有关规定，并无例外，也显示着北宋时封建等级制度极为森严，凡人均不可逾越，陵墓石刻的内容和数量，充分显示着死者生前的地位和权势，其象征意义较唐朝更为明显。因此北宋皇帝陵墓石刻没有唐陵石刻的雄浑气势，所有人像都是谦卑端立的态势，尤其是南神门内的宫人更是叉手恭立，分外谦卑。连动物的姿态也是整齐划一，或四足伫立，或蹲、卧姿态呆板，南神门两侧的门狮虽呈走姿，但仅迈出半步，还套着系有长锁链的项圈，虽张着嘴，并无英武之气。汇聚在一起，只是一曲称颂皇帝权威的低吟。但是在细部描绘方面，宋陵石刻则较唐陵石刻精细得多，举凡人物的衣冠服制、武士的兜鍪铠甲、仗马的辔镫鞍荐，无不刻划精细，其上的装饰纹样也都用浅浮雕或线刻仔细雕刻出来，确是精工细作。

北宋以后，从南宋到元，一直缺乏陵墓石刻的作品，到明朝建国后才恢复，在南京的孝陵和北京的十三陵都有保存，大致仍沿袭北宋传统，但内容更为精简，且造型更趋呆板。清代帝陵前仍设神道石刻，关外的清福陵、关内的清东陵和清西陵都有神道石刻，内容大致仍为文臣、武臣、马、麒麟、象、骆驼、狻猊、狮子等，其中文臣服制发式均改为清代的顶戴朝服辫发的造型。清朝覆亡后，中国帝制历史终结，但是在民国初年袁世凯曾梦想当皇帝，结果演出了一出洪宪复辟的闹剧，最终以失败告终，不过他死后葬于河南省安阳市，在他的墓前也安置了一组神道石刻，石人像身着当时的军装，体姿矮胖，形像丑陋，为中国陵墓石刻留下了极不光采的尾巴。

还应注意到保留至今的东汉到唐代的大型雕塑作品，除了陵墓石刻以外，其他题材的作品很少。在近年来的考古发现中，可以举出的仅有四川成都都江堰出土的李冰石像，[31]以及在山西永济唐蒲津渡遗址黄河滩涂中出土的铁人和铁牛。[32]都江堰出土的李冰像，高2.9米，重约4吨，是戴冠袖手的立姿人像，造型端庄呆板，上有“故蜀郡李府君讳冰”等榜题，像足底设方榫，原应插立于基座之上，应是为纪念秦朝时创修都江堰造福于

民的郡守李冰而雕造。山西永济的唐代黄河滩中出土的唐代铁牛和铁人，从气势和作品体量上可与唐陵石刻媲美，它们原用于固定横跨黄河浮桥的铁牛，铸造于开元十二年（742年），出土四件，分前后两排，面西朝河而立，牛旁各有一牵牛的铁人，还有铁山两座和星状铁柱等。铁牛体态庞大沉重，长约3米、高1.8米，重55-75吨，铸工精湛，造型浑厚雄健，显示出人定战胜自然的宏伟气魄，是罕见的唐代大型金属造型艺术珍品。

再看东汉以后随葬在墓葬内的俑群，这些是模拟着现实中各种身分人物的偶人，由于中国古代缺乏对人像的艺术创作，所以数量众多的出土古俑，就为我们提供了一处窥视中国古代人物雕塑的窗口。俑绝大多数为陶塑作品，上施彩绘。也有少数瓷质的，或为木雕、石雕，以及金属铸造的，因陶塑作品占绝大多数，所以各时代的陶俑可以视为古俑艺术的代表。[33]到东汉时期，陶俑的造型日趋生动，秦墓和西汉墓随葬的由众多兵马俑列成的森严军阵销声匿迹，具有生活气息的百戏乐舞日趋流行。东汉晚期，特别在四川蜀地，陶俑极有特色，多家内奴仆、农夫、部曲，造型颇生动，其中的裸身击鼓侏儒俑，颇为传神。三国时期，因为曹魏节丧的限制，北方墓葬的随葬俑群处于停滞状态，而南方孙吴墓内随葬的俑群和模型明器仍然盛行，但俑的造型较拙稚，也有一些新的造型，有的俑在额头上出现类似佛教造像的“白毫相”，甚至出现佛陀与两侧胁侍的组合，并且出现了青瓷制品。西晋统一后，厚葬之风复又兴起，随葬俑群重又盛行，但是俑群的组合与东汉时期并不相同，显示出新的时代风貌。随葬俑群的内容一般分为四个部分，包括牛状镇墓兽和着甲胄的镇墓俑，以牛车、鞍马为中心的出行队列，家居奴仆伎乐，以及庖厨明器和家畜家禽。西晋灭亡以后，南方东晋、南朝的随葬俑群大致沿袭西晋传统，除陶俑外也使用青瓷俑。而北方十六国、北朝的随葬俑群，则在沿袭原来中原汉晋传统基础上又有创新，基本上承袭着西晋俑群的四部分内容，但是在出行队列中出现大量重甲骑兵——甲骑具装，骑马鼓吹、持盾步兵，俑像服饰出现胡服，时代特征日趋明显。而且俑群的数量日增。自北魏迁都洛阳以后，随葬俑群日渐形成一定的规制，特别是镇墓的组合，概由兽形与甲胄武士形各一对组成，兽形的一对形体似狮，一个作人面，另一个作兽（狮）面，头上立戟，背后鬃毛竖立；甲胄武士直立按长楯，所披铠甲先是“两当”，以后改为“明光”。北魏分裂以后，东魏——北齐和西魏——北周的随葬俑群基本上沿袭北魏旧制，仅仅陶俑造型各有地方特色，前者塑工精细，后者制作粗拙。同时俑群的数量急剧膨胀，王侯高官墓中的随葬俑群数量常过千件，磁县湾漳大墓的陶俑历史上曾遭扰毁，但能够复原完好的还超过1800件。最大的两件门吏俑，体高达142.5厘米，是目前所知北朝陶俑中形体最高大的标本。推测那座墓是北齐帝王的陵墓，所以随葬俑群规制最高。[34]

隋至唐初，随葬俑群仍承袭北朝晚期形制。到高宗武后时，呈现出新面貌，北朝时军事色彩浓重的出行队列消失了，代之以装饰华美的鞍马，有时有骑马乐队，或臂鹰携犬的出猎行列。镇墓神怪俑中，按长盾的甲胄武士装镇墓俑被天王形镇墓俑所取代，足下踏山石或卧牛；镇墓兽仍呈蹲坐状，但体侧鬃毛翼张。并出现形体较大的文官和武官俑。还出现了“三彩”俑，系用低温烧成的釉色多变的特殊釉陶。开元天宝时，三彩俑达到盛期，人物造型趋于肥腴，陶马塑造得神骏传神。天王形镇墓俑，足踏小鬼，一手叉腰，威猛生动。镇墓兽也不再是呆板的蹲坐姿态，张牙舞爪，鬃毛飘张，同样足踏小鬼。还有袖手端立的兽首人体十二时俑。除鞍马外，还有骆驼，最佳的作品是骆驼载乐俑。天宝以后，随着唐朝国力日衰，随葬陶俑也日趋衰落。由于唐代三彩俑造型生动、釉色多变，当年虽是埋入墓内的明器，但是到后代则常被世人视为文物中的精品。

宋代因埋葬观念的改变，墓室仿木构雕砖和壁画的盛行，以及使用纸明器等，以致俑群随葬的习俗日趋衰落，有的墓中出现“明器神煞”俑，也有的墓中已不见陶俑的踪影。但是在江南盛产瓷器的地区，墓中有的以瓷俑随葬，江西鄱阳和景德镇南宋墓中，出土过作表演姿态的瓷俑，形象生动，应与古代戏剧有关。在北方与北宋和南宋并存的辽、金的领地内，由于民族习俗不同，一般不用俑随葬，只有极少数例外，北京昌平陈庄村辽墓出土的髡发男、女陶俑，是罕见的特例。到蒙元时期，由于丧葬习俗的变化，随葬俑群更不受重视，但是在陕西一带的元墓（主要是当时的汉族官员）仍有塑工较精细的黑陶俑，所着服饰改为蒙元服制，同样表现时代特色。明朝建立后，在帝陵、王陵及高官的墓葬中，也还有随葬俑群，反映出当时的礼仪服制。随葬俑群到清朝时进一步衰落，广东大埔出土的清初按“御赐一品典式营造”的吴六奇墓中，出土有一组随葬陶俑和模型明器，【35】虽然塑工拙劣，缺乏艺术性，但可视为中国古代千余年沿续不断的俑像艺术的落日余辉。

综观中国古代雕塑艺术几千年来发展演变的历史进程，可以看出她与世界其它古代文明中的雕塑艺术相比，走着一条具有民族特色和地域特色的独特发展道路。但是她又不是固步自封的，而是在与其他古代文明的碰撞和接触中，随时汲取新的养分，不断改变自己的面貌，培养出新的艺术奇葩。过去曾经有人将中华民族形象地比喻为黄土的儿女，如前所引中国古代“创世纪”的神话传说，女娲用于造出中国始祖的也是泥土。而中国古代雕塑艺术也正是源于大地母亲赐予的取之不尽的资源——泥土。泥塑（或是经过窑火焙烧的陶塑）上敷重彩，一直是从史前直到近代中国雕塑的主要艺术形式。伴随泥塑出现的玉石雕塑，随着时代的推移，到西汉以后向两个方向发展，一方面出现了大型石雕，另一方面是继承先秦玉雕传统，并形成具有民族特色的玉雕艺术，成为至今仍是中国传统工艺美术的

重要门类。

当域外的艺术沿着古代商路（特别是从西汉时正式开通的重要中西陆路交通线的“丝绸之路”）传入中土，其中最具影响力的是源自古印度的佛教美术，随着佛教在中国的广泛传布，及与中国固有的文化艺术不断结合，佛教中国化的势头也越趋强劲，反映在佛教艺术造型方面为日趋中国化，出现了具有中国特色的寺庙建筑，以及与之适应的石刻和泥塑，主要表现在各地至今保存的石窟寺艺术遗存。中国传统雕塑在佛教艺术中国化的过程中起着重要作用，而中国化的佛教雕塑的影响又渗透于社会上世俗雕塑艺术的创作之中。

社会上流行的世俗雕塑艺术主要仍是以宫室雕塑以及陵墓雕塑为主。前者包括宫室庭院雕塑，室内装饰与陈设雕塑；后者包括墓园石刻、墓室内装饰，以及随葬明器中的雕塑品，特别是随葬的俑像。它们沿袭着汉魏以降中国古代雕塑艺术的传统，宫室庭院和墓园神道雕刻，主要是大型石雕，而随葬俑群等小型雕塑则以陶塑为主，铜、木、瓷等材质的作品均较为罕见。可以看出从魏晋直到明清，随着时间的推移以及王朝的更迭，这两类雕塑作品均延续发展演变。其中保留至今文物最多的当属墓俑，所以通过各个时代墓葬中随葬的陶俑，可以大致反映出中国古代雕塑艺术造型（特别是人物造型）发展演变的轨迹。也可以说陶俑和寺庙中的宗教彩塑，正是代表具有民族特色的中国古代敷重彩泥塑（陶塑）最好的标本。到明清以后，随着随葬俑群的衰落和寺庙彩塑的日趋程式化，它们逐渐丧失了艺术生命力，但是从史前开始的历史悠久的泥塑艺术传统，始终扎根于广大民众之中，在大江南北有许多著名的民间泥塑（陶塑）作品流传于世，诸如惠山泥人、石湾陶塑、北京泥人张等，为广大群众喜爱久盛不衰，至今仍被视为民间工艺的瑰宝。

注　释

【*】本文原为应邢军同志之约为新编的《中国美术全集·雕塑卷》所写，此次刊出，曾作部分修改。

【1】河南省博物馆、密县文化馆：《河南密县莪沟北岗新石器时代遗址》，《考古学集刊》第1集1-26转48页，中国社会科学出版社，1981年11月。

【2】《河北易县北福地史前遗址》，国家文物局：《2004中国重要考古发现》9-12页，文物出版社，2005年。

【3】开封地区文物管理委员会、新郑县文物管理委员会、郑州大学历史系考古专业：《裴李岗遗址一九七八年发掘简报》，《考古》1979年第3期197-205页。

【4】中国社会科学院考古研究所：《宝鸡北首岭》，文物出版社，1983年。

【5】见苏秉琦：《关于仰韶文化的若干问题》，《苏秉琦考古论述选集》179页，文物出版社，1984年。

【6】黄河水库考古队华县队：《陕西华县柳子镇第二次发掘的主要收获》，《考古》1959年第11期585-587转591页。

【7】湖北省文物考古研究所、北京大学考古学系、湖北省荆州地区博物馆石家河考古队：《邓家湾天门石家河考古报告之二》，文物出版社，2003年。

【8】西北大学文博学院考古专业：《陕西扶风案板遗址第五次发掘》，《文物》1992年第11期1-10页。

【9】西北大学文博学院考古专业：《案板遗址仰韶时期大型房址的发掘——陕西扶风案板遗址第六次发掘纪要》，《文物》1996年第6期41-48页。

【10】郭大顺、张克举：《辽宁省喀左县东山嘴红山文化建筑群址发掘简报》，《文物》1984年第11期1-11页。

【11】辽宁省文物考古研究所：《辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报》，《文物》1986年第8期1-17页。

【12】孙守道、郭大顺：《牛河梁红山文化女神头像的发现与研究》，《文物》1986年第8期18-24页。

【13】参看杨泓：《美术考古半世纪——中国美术考古发现史》3337页，文物出版社，1997年。

【14】翁牛特旗文化馆：《内蒙古翁牛特旗三星他拉村发现玉龙》，《文物》1984年第6期6转10页。

【15】安徽省文物考古研究所：《安徽含山凌家滩新石器时代墓地发掘简报》，《文物》1989年第4期1-9转30页。

【16】中国社会科学院考古研究所：《殷墟妇好墓》，文物出版社，1980年。

【17】李长庆、田野：《祖国历史文物的又一次重要发现——陕西郿县发掘出四件周代铜器》，《文物参考资料》1957年第4期5-9页。

【18】中国社会科学院考古研究所：《张家坡西周墓地》，中国大百科全书出版社，1999年。

【19】四川省文物考古研究所：《三星堆祭祀坑》，文物出版社，1999年。

【20】同注16。

【21】中国科学院考古研究所安阳发掘队：《1975年安阳殷墟的新发现》，《考古》1976年第4期264-272转363页。

【22】《陕西韩城梁带村墓地2007年考古发掘》，国家文物局：《2007中国重要考古发现》46-51页，文物出版社，2008年。

【23】参看注13，299-306页。

【24】《史记·秦始皇本纪》：“收天下兵，聚之咸阳，销以为钟鐻，金人十二，重各千石，置廷宫中。”“各重千石”，“索隐”引《三辅旧事》记为“各重三十四万斤”。“正义”引《三

辅旧事》则记为“各重二十四万斤”。中华书局校点本《史记》239-240页，1959年。

【25】秦始皇陵兵马俑博物馆、陕西省考古研究所：《秦始皇陵铜车马发掘报告》，文物出版社，1998年。

【26】陕西省考古研究所、秦始皇兵马俑博物馆：《秦始皇陵园K0007陪葬坑发掘简报》，《文物》2005年第6期16-38页。

【27】陕西省考古研究所、始皇陵秦俑坑考古发掘队：《秦始皇陵兵马俑一号坑发掘报告（1974-1984）》，文物出版社，1988年。始皇陵秦俑坑考古发掘队：《秦始皇陵东侧第二号兵马俑坑钻探试掘简报》，《文物》1978年第5期1-20页。秦俑坑考古队：《秦始皇陵东侧第三号兵马俑坑清理简报》，《文物》1979年第12期1-12页。

【28】据秦俑体上刻划或戳印文字，可知制俑陶工，有的隶属宫廷或中央官署，有的由各地征调，以咸阳地区征调来的最多，在陶俑造型上有些差异，可参看袁仲一：《秦始皇陵兵马俑研究》，第四章第四节，文物出版社，1990年。

【29】据研究者分析：“秦俑坑出土的武士俑的衣着没有统一的服色，而是各随所好，颜色艳丽。”见袁仲一：《秦始皇陵兵马俑研究》，273页。

【30】河南省文物考古研究所：《北宋皇陵》，中州古籍出版社，1997年，郑州。

【31】四川省灌县文化局：《都江堰出土东汉李冰石像》，《文物》1974年第7期27-28页。

【32】杨纯渊：《永济蒲津渡遗址》，《中国考古学年鉴（1992）》166-167页，文物出版社，1994年。

【33】参看注13，322-363页。

【34】中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所：《磁县湾漳北朝壁画墓》，科学出版社，2003年。

【35】杨豪：《清初吴六奇墓及其殉葬遗物》，《文物》1982年第2期39-43页。

关于中国早期雕刻传统的思考
——考古艺术史笔记

李 零

一

研究思想史的某甲跟研究艺术史的某乙说“一切历史都是思想史”。某乙不服，说你要这么讲，我还说“一切历史都是艺术史”呢。

什么叫“艺术史”？我们有很多疑问。

陶器＋铜器＋玉器＋木器＋石刻＋绘画，就等于艺术史吗？

有人说，一部艺术史，除了绘画史都是雕刻史，只要不是平面图绘，都属于雕刻。这样的雕刻史，简直可以把一切人工制品统统装进去，难道不太宽泛吗？

还有，不同材质的人工制品，构成“某器时代”代替“某器时代”的演进序列，这不仅是考古学的先声，也是艺术史的框架。难道艺术的“灵魂”或某种ideology（比如巫鸿教授的monumentality），就是穿过“陶器-铜器-玉器-木器-石刻-绘画”的隧道而一路前行吗？

还有，古代艺术注重实用性，很多作品都是匠人的创造，即使注重观赏性，也往往是同实用性结合在一起，并不符合18世纪以来所谓的纯美术[fine art]。我们到底应该按什么样的标准，从这些批量生产的工业制品或工艺制品中选取“合格”的艺术品呢？艺术创造和工业复制的矛盾，现代有，古代也有。什么叫“艺术”，本身就是问题。

我心里有个指掌图：

考古学的文化比较和类型比较，都是谱系性的比较，横有横比，纵有纵比，每件东西都是时空坐标或类型坐标中的一个点，就像我们的手掌，既可以每个指头一节一节纵着比，也可以指头挨着指头一节一节横着比。俗话说，十个指头还不一般齐呢。艺术史也是这样。

不同材质的艺术品，它们往往是平行发展，但不是齐头并进，头和头不一定齐，尾和尾也不一定齐。而且只要系统还在，没有外力打破，就有连续性。“一种代替一种”，本身就值得怀疑。

陶器不等于泥塑，铜器不等于铜雕，石器也不等于石雕，木器也不等于木雕。同一种材质，并不一定构成连续性。比如史前石器，什么砍砸器，什么刮削器，和佛道造像都是用石头做成，但两者没什么关系。

中国古代雕刻，各自有各自的“用途”，“用途”背后有文化背景。研究雕刻，我们最好还是按文化意义上的“用途”来分类，材质只是次一级标准。比如佛道造像，不管石雕还是泥塑，都是一大类，石雕和泥塑只是它下面的两类。材质不同，还是属于一大类。

这里说的雕刻，主要指圆雕，特别是以表现人物和动物为主的圆雕（表现山水花草的雕刻，早期非常少），[1]其中也包括泥塑和陶制的作品，与绘画接近的浮雕作品或线刻作品（如画像石和画像纹铜器），暂不涉及。

二

中国雕刻史（或雕塑史），过去关注较多，主要是魏晋以下，特别是南北朝以来的佛道造像，更早的传统是随考古发现的日益增多，渐渐展现在我们的面前。

我们先说秦汉时期。

秦汉时期，是大型雕刻突然涌现和广泛流行的时期，大家注意较多的，主要是石雕。这类作品是否受外来刺激，值得研究。如果光是注意佛道造像的传统，我们会以为这是受了印度的影响。其实，更大可能，还是其他方向，比如欧亚草原，比如中亚，比如波斯，从这些地区辗转传播。因为这是秦代就已露头，西汉就已出现的一种现象。秦代和西北地区，汉代和更远的西域各国，都有较多接触。

大型石雕，虽历千载，不断毁灭，仍有很多还残留在地面，大家比较熟悉。

标志性的事件是墓前神道石刻的出现。

这种成套的石刻是出现于东汉（从光武帝刘秀开始），但酝酿是在西汉，甚至更早。越早，我们的目光越集中于中国的西部和北部。

秦国，僻处雍州，依托大西北，早在春秋晚期，就有石鼓之刻。

中山，源出晋陕地区的白狄，也有守丘刻石。

秦代，更有著名的秦刻石。

西汉，有甘泉宫、昆明池、太液池、霍去病墓的石刻。

东汉以来的神道石刻是个两千多年的大传统。其基本种类，包括翁

仲、辟邪、石虎、石马、石羊（有时还有石象）。[2]这是一种制度化的历史遗存。后代虽有品种上的增益，但格局摆在那里，只是延续和发展。它们是一大类，佛道造像以外的一大类，年代更早的一大类。

大型铜雕，纪念性的铜雕，在中国似乎缺位，大家关注比较少。原因是，实物毁灭，在地面上已看不到。但看不见，不等于没有。这类东西，文献颇有记载，还是不容忽略，至少心里要有这一类。

这种铜雕，和石雕不一样，不是和陵墓有关，而是和宫殿有关。主要特点，是附属于宫殿：[3]

（一）金人

1. 秦代金人，有秦始皇金人（12件）。始皇金人是模仿匈奴的祭天金人（即“临洮大人”或“翁仲”），用来承托悬挂巨大编钟的钟簴，形式可能类似曾侯乙墓的钟簴，但比曾侯乙墓的钟簴要大得多，光是金人就高达7米。这批金人，原在秦都咸阳，立在阿房宫的宫门前，汉徙长安，放在长乐宫的大夏殿，9件毁于董卓之乱，3件亡于霸城。

2. 西汉金人，有汉武帝金人（件数不详）。武帝金人，是汉破休屠掳获匈奴的祭天金人，置于云阳甘泉宫，设金人祠，当时很有名，汉以后下落不明。

3. 东汉金人，有汉灵帝金人（4件）。灵帝金人在洛阳南宫玉堂殿，亦毁于董卓。

比这三组金人晚，还有魏明帝在许昌景福殿和洛阳司马门外南屏中铸立的金人（前者件数不详，后者是两件），以及赫连勃勃在统万城铸立的金人（件数不详）。

看来，用金人装饰宫殿，至少延续了六百年。

过去，大家的印象是，人物雕像，中国不发达，秦俑的发现改变了这种印象。

其实，金人是更早的例证。

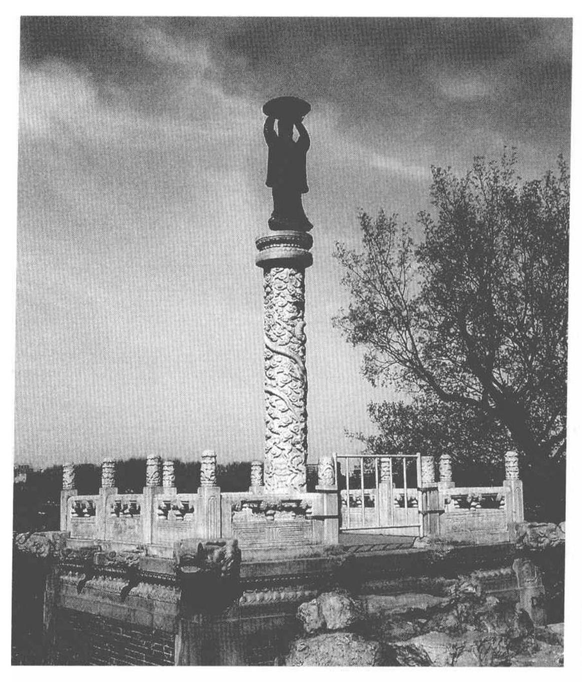
（二）铜柱

古书有所谓“昆仑铜柱”，号称“天柱”（《神异经·中荒经》）。汉武帝作柏梁台，台上立有铜柱，可能就是附会这类传说。

后世也有铜柱，如东汉的马援铜柱（是作界标）、西晋的武帝铜柱，都是很著名的例子。

唐代，武则天于洛阳定鼎门立八棱铜柱，号称“大周万国述德天枢”，高90尺，径12尺，以唐尺（一尺等于30.3厘米）推算，当有27米高、3.6米粗（唐刘肃《大唐新语·文章》）。

古代明堂类的建筑，中心建筑往往有中心柱，也是值得注意的现象。





这种铜柱也有八百年的历史。[4]

图1-1 承露仙人

图1-2 承露仙人

（三）承露仙人

也应归入铜柱类。承露仙人，是汉武帝所立，一件在神明台，一件在甘泉宫。神明台上的那件，柱顶有仙人捧盘，承云表之露，据说高三十丈，大七围，以汉尺（一尺等于23.1厘米）推算，当有69米高、4米多粗（？）。汉亡，魏文帝欲徙洛阳，未果，铜柱倾倒，声闻数十里。

清代，乾隆皇帝在北海铸造承露仙人（图1-1、图1-2），下面是石柱，上面是铜像，就是附会汉武帝的故事。

（四）金凤

有汉武帝金凤，是建章宫东阙和北阙上的装饰，比较大。其玉堂殿上也有金凤，则是类似现代风向标的装置。

曹操于邺城筑三台，曰金凤、铜雀、冰井，金凤、铜雀二台有类似装饰。

魏明帝于洛阳司马门外也立有铜黄龙、铜凤凰各一。

铜龙、铜凤也是中国宫殿装饰的传统项目。

（五）铜飞廉

汉武帝在长安上林苑中起飞廉观，铸有铜飞廉，后被汉明帝徙于洛阳。赫连勃勃也铸过铜飞廉。

（六）金马

1. 西汉金马，有汉武帝金马，是表现天马（大宛马），原在长安未央宫金马门前，汉明帝徙之，置于洛阳平乐观。

2. 东汉金马，有马援金马，为相马模型，在洛阳宣德殿下。

（七）铜驼

魏明帝徙西京旧物于洛阳，有铜驼（两件）。洛阳南宫和北宫之间有铜驼街，就是以此命名。赫连勃勃也铸过铜驼。

中国古代，陵墓用石雕，宫殿用铜雕，一直是个传统，明清仍然如此。后者，虽然看不见早的东西，但晚期的东西还在，传统还在。

宫殿铜雕，可能早一点，是秦始皇开的头，汉武帝定的型。汉武帝的影响最大，定型是在西汉。

神道石刻，是光武帝开的头，稍微晚一点，定型是在东汉。它们与铜雕，除了石马是交叉，大部分都不一样。

古代，铜很贵。石雕可以弃置荒郊野外，铜雕不行，必须放在城里和宫里。如果扔在外面，等于把钱撒在地上。改朝换代，这类雕刻，只有两个前途，一是被新朝迁于新都，重新利用；二是被销毁铸钱，后世很难见到。这类遗物，如果有出土发现，一定十分惊人。

秦汉雕刻，特点是大，形体大，气魄也大。有些品种，可能受外来影响，带有“蛮气”和“胡风”（如金人、铜柱、金马、铜驼）。

秦始皇陵陪葬的兵马俑，形体也比较大（比常人大）。

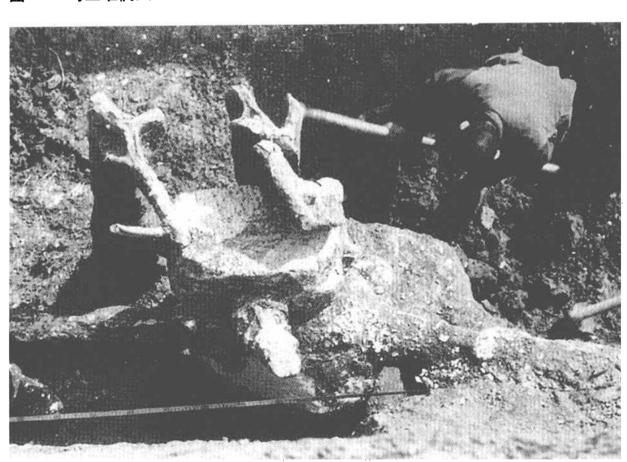
陶俑是秦汉雕刻的第三个大类。

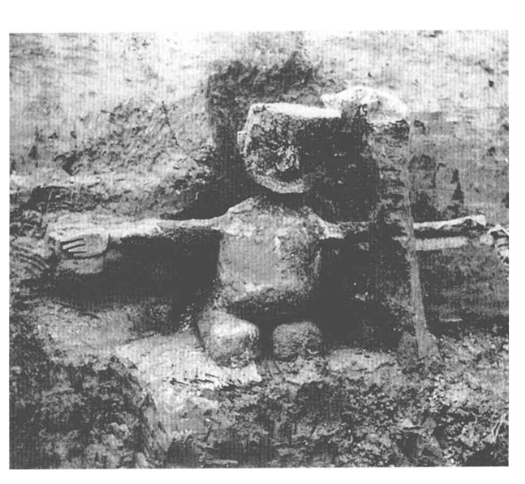
泥塑，比较罕见，不能自成一类，但值得留意。

过去，马王堆二号汉墓和河南淮阳平凉台西汉墓，有一种“镇墓兽”或“镇墓俑”（图2-1、图2-2），是坐在墓道里，形象是一种头插鹿角的偶人，就是用草泥制作的泥塑。【5】

图2-1 马王堆二号汉墓“镇墓兽”

图2-2 马王堆偶人





三

古代尺度，常以人身作标准，如丈、尺、寸和仞、寻、步，都是取之于身。艺术品的体量大小和视觉效果，是以人身为尺度。比人大，仰而视之是大，比人小，伏而视之是小。可以拿在手中看是更小，人眼看不清是微小。大可以很大，小可以很小。比如周原甲骨，已近于微雕；尹湾简牍，已近于微书。

秦汉以前的雕刻，特点是小。它们不是宫殿、陵寝等大型建筑的附属物，体积和重量比较小，便于移动。

商周时期，铜器和玉器很发达。

铜器，是用于祭享的器皿，多以手持为度，和日用器物大小相近。此类虽可归入广义的雕刻类（制范还和泥塑有关），但都是模式化、批量化的产品，工艺性强，成套成组，自成一类，很少是独立的作品。

玉器，与石刻有类似性，主要用作佩饰，一般比较小，很多也是模式化、批量化的产品。

石刻，早期比较少，大型石刻更少，但殷墟大墓出土过一批圆雕的作品，楚幽王也有类似的东西，一早一晚，值得汇总研究。

还有一个种类，比较值得注意，是漆木器。

漆木器，现在发现，主要是东周楚器，早期不是没有，其他国家也不是没有，很多都是因为保存条件不好，或者烂掉，或者取不出来。楚国漆器很丰富，除实用器皿，最有艺术表现力，主要是下面四种：

1. 镇墓兽，是人头或兽面化的人头，头插鹿角，树于方座。

2. 虎座飞鸟，作鸟踏虎背，多用为鼓座。

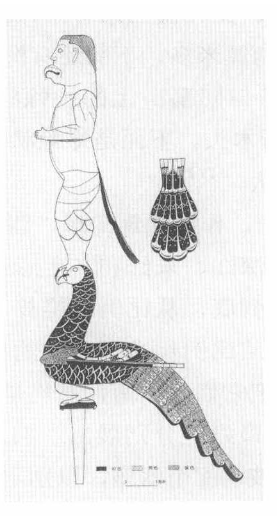
3. 小座屏，由飞鸟组合或鹿、鸟组合。

4. 彩绘木俑。

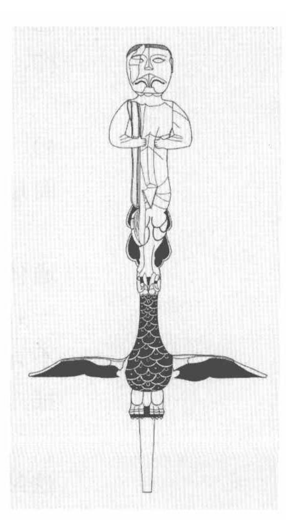
这四种器物，除了人，涉及三种动物：虎、鹿、鸟。其中鸟踏虎背的

图3-1、图3-2、图3-3、图3-4　湖北荆州天星观二号墓出土“羽人”









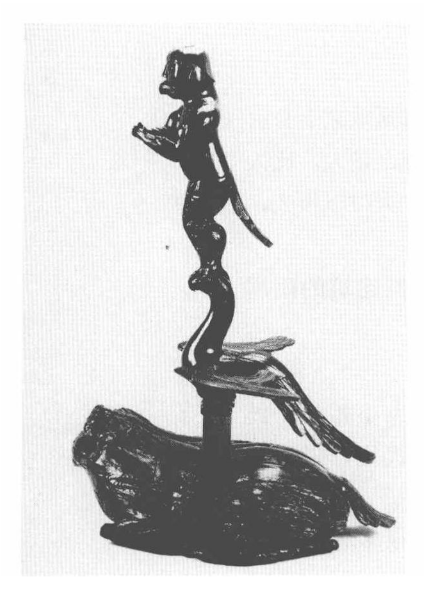


图4

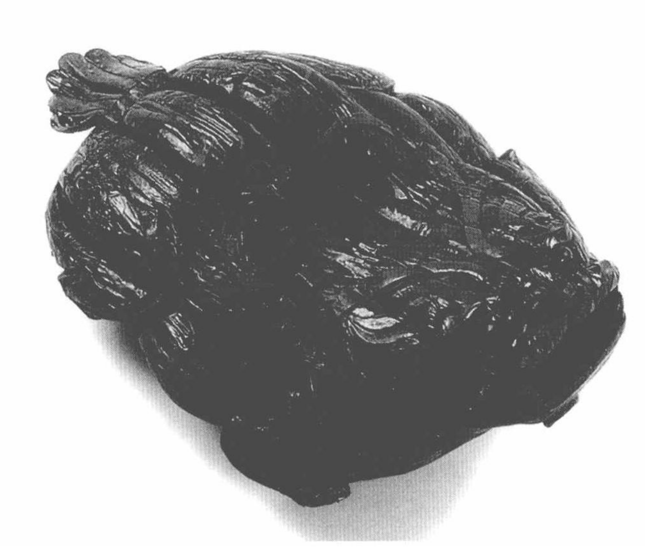


图5-1　蟾蜍状器座

造型，属于飞禽加走兽，最值得注意。

2002年，湖北荆州天星观二号墓出土了一件“羽人”（图3-1、图3-2、图3-3、图3-4），[6]更有意思。它是把人和动物组合在一起。

这件器物，上面是羽人，下面是飞鸟，人是站在飞鸟的头上。人和鸟的身体是用一整块木头雕成。鸟的翅膀和尾巴，人的胳膊和鸟尾，则是用竹签榫接，加上去的。

羽人，通体髹黑漆，鸟尾是用红色彩绘。他的嘴是鸟喙，腿是鸟腿，腿上刻鳞纹，和鸟脖子、鸟身上的花纹一样，踏在鸟头上的脚也是作鸟爪，但双臂没有羽毛或翅膀。同出有两件漆木鸟翅，也许原来做好，准备加在他的身上，还没来得及加工。其头顶有一2.5×2.5厘米的方孔，估计上面还有榫接的部分。

飞鸟，是以黑色为底，用红、黄、蓝三色彩绘。头颈和身子主要用红色彩绘，翅膀和尾巴主要用红、黄、蓝三色彩绘，比较花哨。鸟足下面有榫，从比例尺看，最宽处只有两厘米多，下面还有榫接的部分。

这件器物，现在展出，是与同墓出土的蟾蜍状器座拼合在一起（图4），拼接的榫是一根很粗的新木头。下面是蟾蜍状器座，中间是飞鸟，上面是羽人，上下三层，呈立柱状。[7]

这件器座（图5-1、图5-2），作蟾蜍匍匐形，四爪下有一条长蛇盘绕，通体以黑漆为底，并用浅红、深红、朱红和灰色彩绘。蟾蜍背部，中间有一4.8×4.5厘米的方孔，孔沿到底，从比例尺推算，有13.4厘米高，孔深不详。上面的羽人，其榫部，从比例尺推算，大约有11厘米长，也许可以插在上面，但宽度不合。报告把它们当作两件器物是比较慎重的。[8]

我的看法，这两件漆器，最好是分别展出。羽人展出，没有器座，无法站立。我的建议是，用有机玻璃配个器座，以别于真东西。

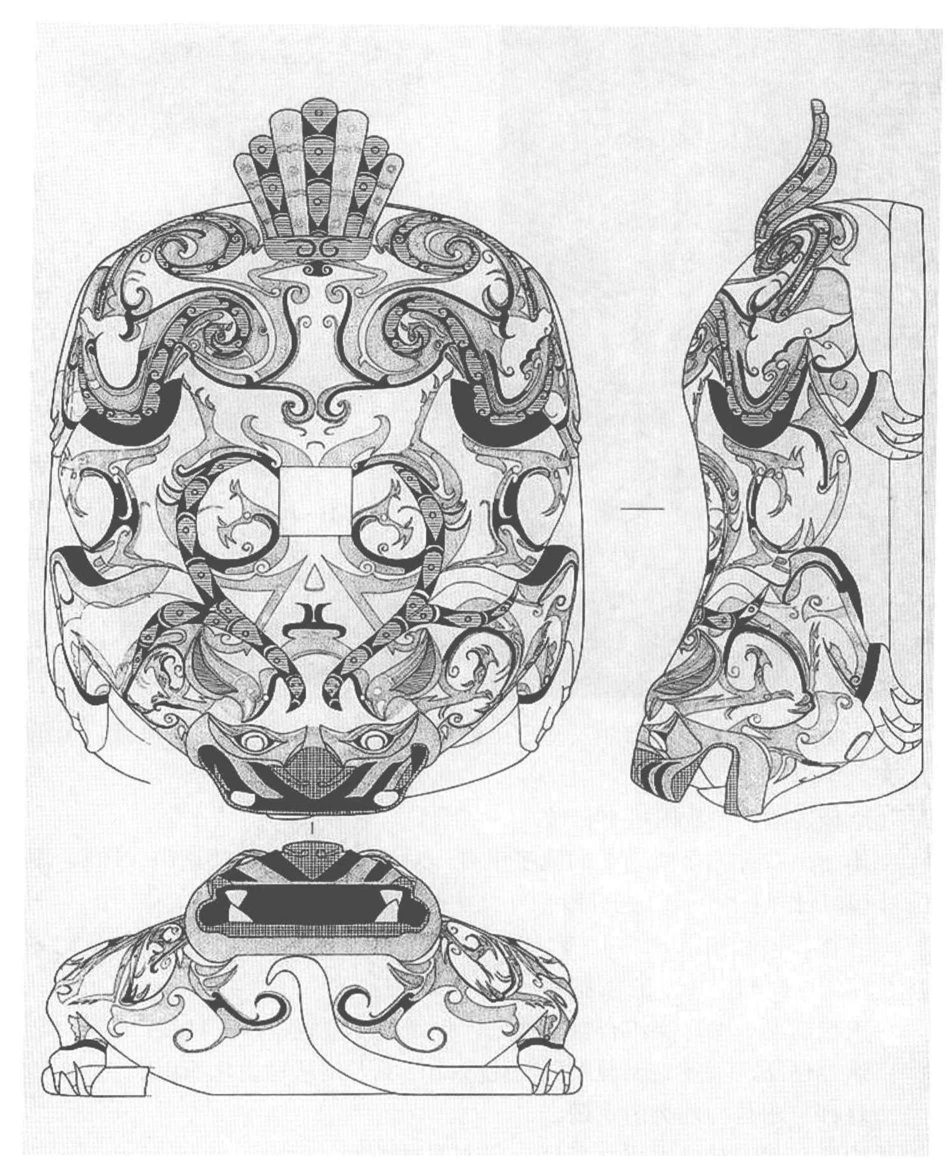


图5-2 蟾蜍状器座

天星观羽人，是一件少有的艺术品，感官刺激很强。第一眼看上去，简直像非洲雕刻。

这件雕刻，很有想象力，以前从没见过。

我们见过的组合有两种，一种是人和动物组合，如镇墓兽，一种是动物和动物组合，如上面提到的虎、鸟组合和鹿、鸟组合。

虎、鸟组合是上下两层的立柱式，值得注意。

这种组合，后世仍有发展，如汉代的龟、鸟组合。

龟、鸟组合，也是一种很古老的设计。如：

1. 1988年至1992年陕西西安龙首原汉墓M120（位于西北医疗设备厂）出土的“凤鸟龟座陶俑”（图6）。[9]




图6 陕西西安龙首原汉墓M120（位于西北医疗设备厂）出土的“凤鸟龟座陶俑”

图7 山东日照海曲汉墓出土的铜灯

2. 2002年山东日照海曲汉墓出土的铜灯（图7），也是鸟踏龟背，上承灯盘。[10]

这种造型，在我国很有传统。

比如山东青州市博物馆的院子里有一对明万历十二年的铁鹤（图8、图9），就是作鹤立龟上（据说原来是立在一座道观的门口）。

清宫，太和殿前，有铜鹤、铜龟。鹤立龟上，清宫也有，叫“龟鹤齐龄”。龟、鹤都是长寿的象征。

天星观羽人跟这类组合有相似处，也是上下叠置，作立柱式。

这件作品，主题是表现人的羽化登仙，羽人是从鸟变化而出。

这种主题是神仙类的主题。

中国古代的神仙思想有多早？是个重要问题。

羽人和神仙有关。神仙是什么？我们要注意，他（或她）可不是住在天上，从天而降的神祇，而是住在地上，从地上飞升，从普通人变成的一种神，严格讲，是一种超人。

汉晋时期的《列仙传》、《神仙传》就是讲这类神仙。

神仙，是老而不死的人。这种人分两种，一种是天仙，住在天上。另一种是地仙，住在地上。天仙，整天在天上飞来飞去，“起舞弄清影，高处不胜寒”，并不舒服。有人宁愿留在地上，享受人间欢乐。地仙跟人更接近。

“仙”和“迁”字有关，和飞升、超越一类意思有关。古代各国都有这类幻想。如西方宗教（祆教、犹太教、基督教和伊斯兰教）的天使[angel]，佛教壁画和石刻中的飞天（提婆），都属于这类幻想。但这些长翅膀的家伙，

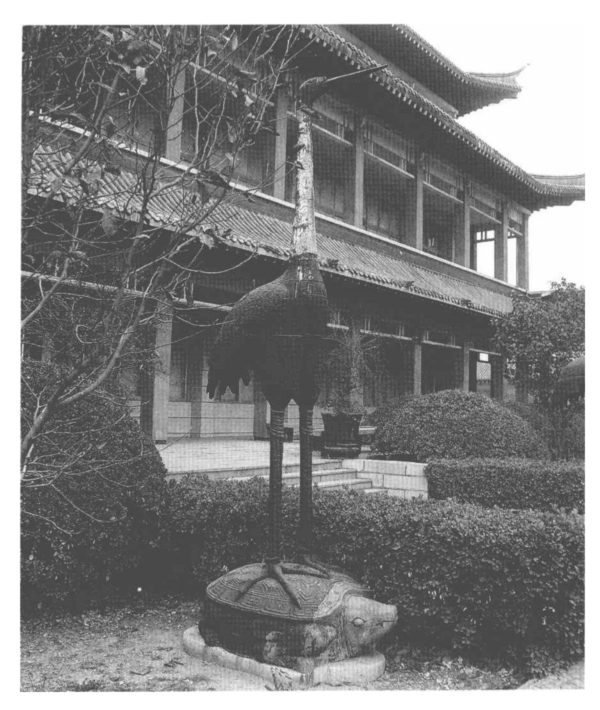



图8 山东青州市博物馆院子里的明万历十二年铁鹤

图9 山东青州市博物馆院子里的明万历十二年铁鹤

都是从天而降，不像我们的神仙是从地上到天上，甚至干脆就生活在地上。

人对动物的艺术幻想，主要是把不同的动物搀在一起，构成一种非此非彼、亦此亦彼的动物。特别是飞禽变走兽，走兽变飞禽，干脆把飞禽、走兽捏一块儿。

曾侯乙墓的铜鹿角立鹤，[11]就是把飞禽和走兽捏一块儿。

这种现象，全世界都有。中国的龙、凤、麒麟、天禄、辟邪、飞廉，欧亚大陆流行的格利芬[griffin]、独角兽[unicorn]，希腊的齐美拉[chimera]、飞马[pegasus]，亚述的拉马苏[lamassu]、波斯的森莫夫[senmurv]等等，莫不如此。在这类幻想中，翅膀经常扮演重要角色。

人对人的幻想，是把人和动物糅合在一起。

人和走兽结合，最典型，要算埃及的斯芬克司[sphinx]和希腊的人马[sagittary]。狮子是非洲的特产。这是典型的非洲幻想。它的特点是人面狮身：脸是人脸，身子是狮身。人马则来自农人对游牧人的想象。楚国的镇墓兽，勉强可以归入这一类，但它没有兽身，主要靠脸部的兽化。汉画像石有三头或九头的人面怪兽，但在中国的艺术形象中，这不是主流。

中国式的幻想，主要不是这一种，而是人、鸟组合[Hybrid Bird-man]。[12]羽人是这种幻想的代表。

我们常说，让想象插上翅膀。人类对人类的想象，也主要是飞——让人像鸟一样，插上翅膀。现在的飞机和宇航器，仍然是这类幻想的延续。

中国的神仙是怎么变成的？汉以来的神仙传说，一般是这样讲：

一是吃药，吃金丹大药或其他什么药；二是身轻力健、疾行善走，越



图10　1964年陕西西安市南玉丰村出土、西安市文物保护研究所藏的鎏金铜羽人器座

图11　1987年河南洛阳市东郊出土、洛阳市文物工作队藏的鎏金铜羽人器座

走越快；三是两臂生毛，越长越长。最后，是像鸟那样，由疾行善走变低空滑翔，扑棱扑棱翅膀飞起来，越飞越高。

神仙思想，什么时候产生，是个值得研究的问题。两汉时期，当然是神仙思想大流行的时期。

出土发现，这种形象很多，除汉代铜镜、画像石、棺饰上的羽人，形象最生动，还是下面两件：

（1）1964年陕西西安市南玉丰村出土、西安市文物保护研究所藏的鎏金铜羽人器座（图10）。[13]

（2）1987年河南洛阳市东郊出土、洛阳市文物工作队藏的鎏金铜羽人器座（图11）。[14]

有人认为，汉以前没有神仙思想，我想，这是值得商榷的。对于探讨神仙思想的起源，羽人形象的出现，是重要线索。这个问题还和寻找金玉朱砂的热潮，以及昆仑山、西王母的传说有关，这里不能详谈。

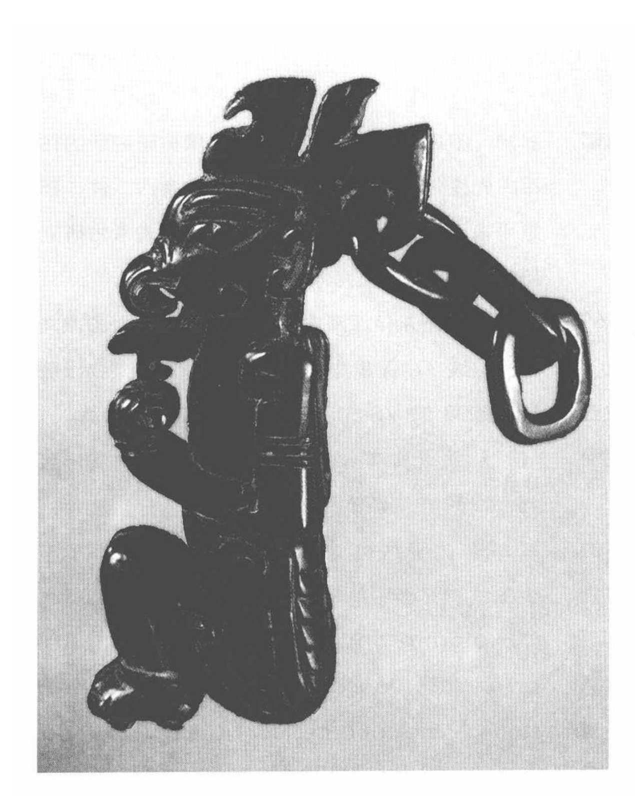
过去，我们发现过大洋洲商墓出土的玉羽人，[15]可以对比。

汉代羽人，一般都是两臂长毛，而不是在胳膊外面另外加两个翅膀，脸也是人脸，并没有鸟喙。但天星观羽人不一样，他有鸟喙，和大洋洲羽人（图12）--样。大洋洲羽人，翅膀是在胳膊的下方。上面已经说过，天星观羽人，同出，有两个翅膀，也许就是准备加上去的。

这是它们的不同。

汉代的羽人更像人。

2008年9月1日写于北京蓝旗营寓所



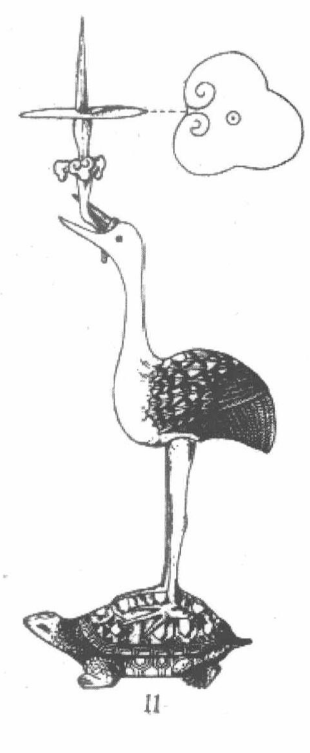


图12　大洋洲羽人
图13　龟鹤组合的蜡台

补记：

承王牧先生提醒，龟鹤组合的器物造型还有个例子，是四川简阳东溪园艺场元墓出土的两件蜡台（图13）。参看：四川省文物管理委员会《四川简阳东溪园艺场元墓》，《文物》1987年2期，70—87页，器形，见图版捌，1；80页：图三五，11。

注 释

【1】山西绛县横水大墓和湖北荆州天星观M2都出土过木制的“神树”。

【2】参看李零〈翁仲考〉，收入《入山与出塞》，文物出版社，2004年，41-69页。

【3】参看李零〈翁仲考〉的最后一节（65-69页）。但最近，秦始皇陵园K0007陪葬坑出土了一批青铜水禽，却属于墓葬类的发现。参看陕西省考古研究所〈秦始皇陵园K0007陪葬坑发掘简报〉，《文物》2005年6期，16-38页。

【4】大型的独立圆柱，西方也流行。如著名的图拉真石柱，下面是石柱，上面是铜像（先是铜鹰，后改图拉真铜像）。

【5】李零，《入山与出塞》，151-152页。承刘绪教授告，陕西韩城梁带村春秋墓和山西翼城大河口的西周墓都出土过随葬的偶人，位置在墓穴内的二层台上。前者可能是木偶，已朽坏，只剩空洞，灌了石膏；后者正在清理，是彩绘的偶人。

【6】湖北省荆州博物馆，〈荆州天星观二号楚墓〉，文物出版社，2003年，181-184页。

【7】首都博物馆编，〈中国记忆——五千年文明瑰宝〉，文物出版社，2008年，图版玖拾贰。

【8】我曾写信求证于发掘者彭浩先生，他说这些器物未必是一套。

【9】西安市文物保护研究所，《西安龙首原汉墓》，西北大学出版社，1999年，142页，线图见144页图九五：1，彩版见图版一：左下；高曼，〈西安地区出土汉代陶器选介〉，《文物》2002年12期，32-36页，彩版见35页图八。类似器物，不止一件。据西安市文物保护研究所的杨军凯先生告，西安出土的同类器物有四五件，都是用来承托钟簴。前两年，我在陕西省考古研究所的库房也看见过两件。

【10】〈山东日照海曲汉代墓地〉，收入国家文物局主编《中国重要考古发现2002》，文物出版社，2003年，75-80页，彩图见封面和第80页。

【11】湖北省博物馆，《曾侯乙墓》，文物出版社，1989年，上册，第250页。

【12】关于这类羽人，苏芳淑教授搜集了不少玉器和石器中的例子。参看：Jenny F. So, “Exploring ancient Sichuan’ s cultural contacts: evidence from Jade and stone,” included in New Frontiers in Global Archaeology: Defining China’ s Ancient Traditions, edited by Thomas Lawton, The AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities, 2008, pp. 299-320.

【13】《中国青铜器全集》第12卷，文物出版社，1998年，图版138-139；西安市文物保护研究所编著，《西安文物精华·青铜器》，世界图书出版公司，2005年，图版267。

【14】同注释13，图版140。这类铜器还有一些例子，如李学勤、艾兰《欧洲所藏青铜器遗珠》，文物出版社，1995年，图版188（羽人莲花灯）、189（羽人器座）、190（铜羽人）。

【15】江西省文物考古研究所等，《新干商代大墓》，文物出版社，1997年，第159页，线图见158页图八〇，彩版见彩版四六。

《女史箴图卷》在19世纪的流传

——一个假说*

张弘星

自从大英博物馆1903年在伦敦通过私人渠道获得《女史箴图卷》后，专家们都清楚地知道18世纪下半叶，它被藏于故宫的一个特定场所。[1] 清乾隆帝在乾隆十一年（1746）为该画写的题跋（图1），以及大臣所编的《石渠宝笈初编》对此事均有记载。[2] 同样清楚的是大英博物馆获此画卷的细节。一封注明日期为1903年1月7日，来自画卷持有人詹森上尉的信表明，博物馆和持有者之间就购买画卷一事已达成协议，即博物馆需要支付25英镑给詹森。[3] 是年4月8日，画卷有了现在的收藏编号。[4]

相较而言，《女史箴图卷》在19世纪大部分时间的确切下落并不明晰。的确，该画在乾隆驾崩后的十五年内依然保存于宫中。关于这点，

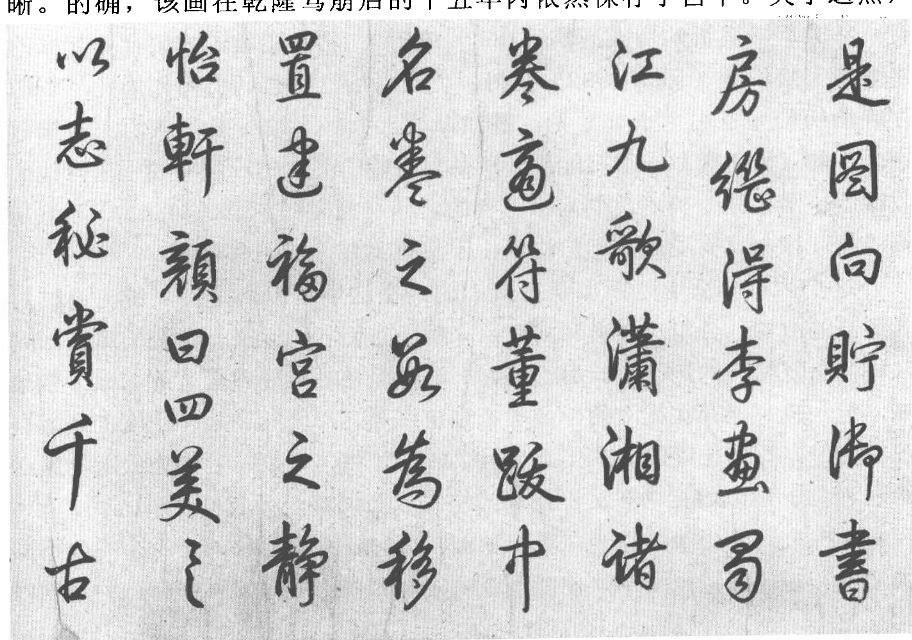
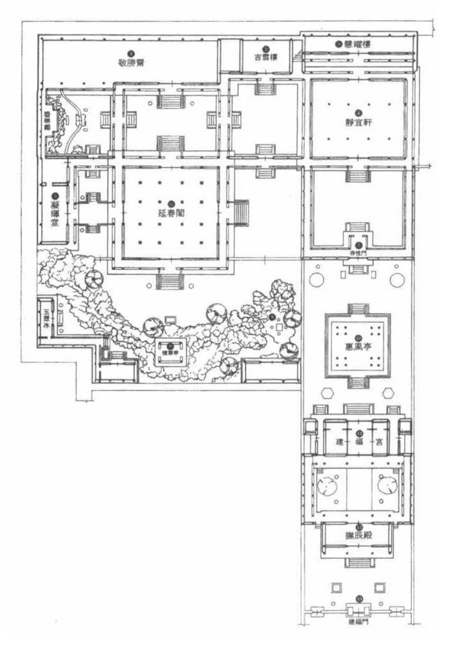

是圖向貯御書房繼得李畫蜀江九歌瀟湘諸卷適符董跋中名卷之數為移置建福宮之靜怡軒顏曰四美具以志秘賞千古

图1　《女史箴图卷》乾隆跋尾（局部），大英博物馆藏

《石渠宝笈三编》的主要编者胡敬（1769-1845）在其《西清札记》中有记载，他曾于嘉庆二十年（1815）八月三十一日见过此画。[5]许多专家们因此认为，尽管没有哪位晚清皇帝加盖收藏印或题跋，画卷在此后的大半个世纪里依然保存在清宫，直到义和团运动时（1898-1901），它才从皇家收藏中流散出去，并为詹森上尉所获。[6]历来没有人去深究此观点。直到在准备2001年研讨会时，这个说法才开始让人觉得缺乏论证。尤其与它在其他历史时期流传有绪的翔实纪录相比，我们对它在19世纪的认识几乎为零。就画卷的流传史而言，我们怎么能够在没有证据的情况下断言它在1900年以前一定保存在皇室，而不是此前某个时刻就流落在外了呢？[7]如果该画在1900年以前一直保存在皇室，它是不是被放在与18世纪同样的地方，或者它曾被移到皇宫的另一处或者几处？如果说画卷确实是在1900年之前被带出了故宫，那么这又是在怎样的情形下发生的呢？会不会是某个皇帝或皇太后把它作为礼物赏赐给某位皇亲国戚；或者在1860年英法联军占领京城时被从圆明园中掠夺走，[8]此后又流入古物市场；又或者是太监把它从宫中偷走然后卖给某个藏家或者古董商？最后，此画究竟又如何在义和团时期变成詹森上尉的囊中之物？换言之，他作为占领军中一名军官的身份与他获得《女史箴图卷》有多大的关联呢？

这些疑问并不是凭空猜测。首先，清宫收藏散佚有多种原因。比如，当一些藏品被作为礼物赏赐给皇室成员时，它们便出了皇宫。现藏北京故宫博物院的陆机（261-303）《平复帖》被认为是至今保存的最早的书法名作。乾隆四十二年（1777）被乾隆赏赐给其十一子成亲王永瑆（1752-1823）。根据王世襄先生的说法，[9]此帖在成亲王家流传了三代，直到19世纪80年代恭亲王奕䜣（1832-1898）负责处理王府事务时，将其占为己有。1937年，奕䜣的后人溥儒（1898-1982）又将它出售，被银行业起家的富豪藏家张伯驹（1898-1982）购得。乾隆以后，将宫廷藏品作为礼品资源在晚清历朝皇室中也十分常见。譬如，波士顿美术馆所藏被认为出自宋徽宗之手的《五色鹦鹉》很可能是晚清某皇帝赐给奕䜣的，因为卷上留有他的收藏印。藏于同一美术馆的南宋陈容的名作《九龙图》也是如此。[10]但是很难据此推断《女史箴图卷》也是由于皇帝赏赐而流出宫外的。

这个困难本质上是图像学意义上的，在这里这个词是指，帝王通过对其藏品的放置、分组、命名和扩充，来赋予它们新的意义。让我们重新回到陆机《平复帖》的例子上。尽管这件书法作品在被赏赐出宫之前深藏于紫禁城，但一直是保存在乾隆的母亲孝圣宪皇后那儿，因此在某种程度上是她自己的财产。直到乾隆四十二年她去世之时，才将《平复帖》作为“遗赐”送给永瑆。于是馈赠礼物在这里便成为皇室成员间铭记死者的一种方式。[11]当我们探究《女史箴图卷》在乾隆朝的状况时，我们面临的是一个完全不同的情况。在乾隆执政早期，他似乎遵循先朝的惯例储存书画作品，并不加以



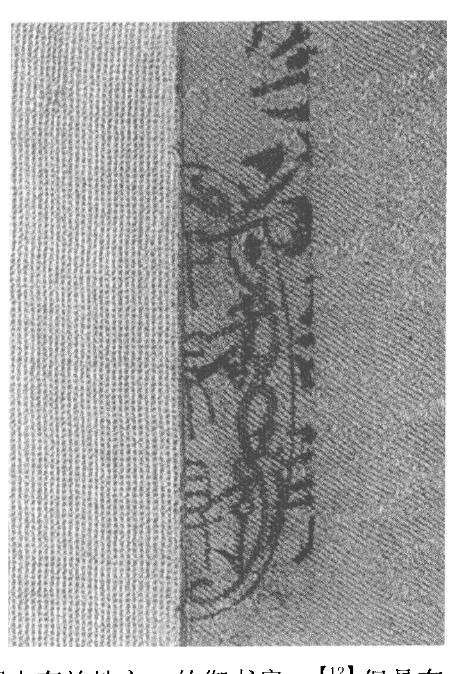


图2　建福宫平面图，转引自于倬云《紫禁城的宫殿》，第136页

图3　《女史箴图卷》前隔水“四美具”椭圆印（半印，另半存本幅）

品鉴。当时《女史箴图卷》藏于宫中四大存放地之一的御书房。[12]但是在乾隆十一年，《石渠宝笈》编目工作接近尾声之时，乾隆决定对其进行单独处理。他将其由御书房移出，与传为李公麟（1049-1106）的三幅卷轴一起另置一处。那三幅画分别是：现藏东京国立博物馆的《潇湘卧游图卷》，现藏华盛顿弗利尔美术馆的《蜀川图卷》，以及现藏中国历史博物馆的《九歌图卷》。这个新的收藏地便是静怡轩的西室，而静怡轩属于新建的建福宫的一部分。建福宫是乾隆用来处理政事和休寝的地方（图2），其地位仅次于养心殿。[13]乾隆在诸画题跋中所说，他之所以这样做，是为了纪念这四幅卷轴在经历了二百年分离后又在他的宫廷不同寻常地团聚。[14]他借用唐朝天才诗人王勃（650-675）《滕王阁序》中的短语“四美具”来命名此事。后人认为，在王勃的序里，“四美具”表示良辰、美景、赏心、乐事四事皆备之难得。[15]乾隆特地为此做了一块匾额，在匾上写了“四美具”三个大字悬挂在房间里，[16]并将这三个字刻成印章盖在四幅卷轴上（图3）。此外，他还为每幅卷轴分别写了跋尾，并附上他自己绘制的主题为竹、梅、兰、菊的小品，与四幅卷轴相对应。最后，乾隆将这些画卷按照统一格式重新装裱，事后又委命宫廷画家作画进行“主题创作”（图4）。

如果将《女史箴图卷》（和其他三幅卷轴）受到的特殊待遇放到乾隆朝宫廷收藏史中，我们会发现这种特殊的待遇在其早期只发生过另外一次，涉及的仅三件作品，这就是众所周知的三希堂法帖：现藏台北故宫博物院的王羲之（303-361）《快雪时晴帖》，北京故宫博物院的王献之（344-386）《中秋帖》以及王珣（350-401）的《伯远帖》。它们是在乾隆十一年春被作为一组法帖移置养心殿西室，其室因此得名“三希堂”。[17]



图4 董诰《静怡轩梅花轴》，台北故宫博物院藏

换句话说，三希堂法帖和四美具画卷一起构成了1746年整个宫廷书画收藏品中的“七大巨迹”。

对于乾隆，这七件书画作品的意义远比人们今天想象的要深远。以三希堂法帖为例，用乾隆自己的话说，用“三希”来命名，不仅仅是想指代三件稀世的书法珍品，还暗指宋理学家周敦颐（1017-1073）的三种景仰之心：“士希贤，贤希圣，圣希天”。[18]鉴于此，在乾隆那里，“四美”一词应该不仅仅是王勃的良辰、美景、赏心、乐事，而是上升到儒家道德哲学层面上的抽象概念。具体来说，其含义有几种可能。比如，乾隆可能以此指代汉代思想家贾谊（前201-169）关于帝王治国的四大要务论述：治平显荣。[19]又或者乾隆对唐代文人柳宗元（773-819）将这个短语和君子的四种品性联系在一起很感兴趣，即：仁义忠信。[20]总之，认识到《女史箴图卷》在很多方面不同于绝大多数清宫收藏的书画作品是很关键的。对于乾隆来说，《女史箴图卷》是他藏品中的至宝，它被深藏在紫禁城的内宫，它是乾隆书画收藏中的重中之重，更重要的是它与乾隆作为君主的生活和思想紧密联系。

乾隆驾崩后，其后代保留了他生前使用过的寝宫和物品陈列原状。根据末代皇帝溥仪（1906-1967; r. 1909-1911）的回忆录，嘉庆（r. 1796-1821）朝时，存放《女史箴图卷》的建福宫被整体封存。[21]那时紫禁城内封存某一个区域的做法应该是源自清皇帝的孝道之心，而并非如人们习惯认为的那样，是由于宫廷财政状况的恶化。养心殿虽然继续被皇上用作处理政事接见重臣的场所，但存放三希堂法帖的西室仍保持乾隆时的样子，直到1921年左右，溥仪的小朝廷在入不敷出的情况下才决定对它下手。[22]杨仁恺先生认为三希堂法帖的其中两卷，即王献之的《中秋帖》和王珣的《伯远

帖》被溥仪在天津出售，旋即为郭葆昌（1879-1942）收藏。[23]郭葆昌为西方人所熟识，一方面是因为他于袁世凯（1859-1916）“登基”前夕，在景德镇负责监造“洪宪御瓷”，另一方面是因为1935年在伦敦的英国皇家学院举办影响深远的中国艺术展时，他撰写了展览图目的前言。由此可见，当朝廷还没有完全衰败，当尽孝道依然是首要的责任，当皇室收藏的神圣性还没有被玷污的时候，溥仪以前的历朝皇帝、皇太后不太可能敢把乾隆帝的“四美”分开，将《女史箴图卷》赏给某个阿哥、格格、廷臣或高官。

同样的道理，我们也应该能排除这样的推断，即当1860年英法联军洗劫存放在圆明园的宫廷文物时，《女史箴图卷》也是其中之一。另外，那些包含着大量圆明园流散文物信息的当时人的日记，也不支持这个看法。翁同龢（1830-1904），这位朝廷元老，1850-1890年间京城消息最灵通的收藏家之一，在日记里用数页记载流散的圆明园文物在京城琉璃厂露面，其中包括目前藏于普林斯顿大学美术馆的王羲之《行穰帖》。翁同龢说它1865年曾在琉璃厂流通。[24]但是他日记里没有提到“四美”中任何一卷。

此外，我自己对与静怡轩有关宫廷档案的研究也没有发现任何迹象表明1860年前《女史箴图卷》从紫禁城移置圆明园。当然，由于关于这座建筑物中文物陈设的档案资料十分之少，我们也无法确信卷轴依然留在那里。尽管如此，1870年1月25日造办处的一段记载值得注意。这段文字很短，仅三句，但它记录了或许是慈禧太后（1835-1908）的懿旨，其中谈到建筑的修缮工作。最重要的是最后一句话：“其四美具背合背字六件，画四件，交懋勤殿存收”。[25]由于记载并没有给出四幅画的名字等详细内容，我们无法断言那四幅画就是我们讨论的“四美”。然而也并不排除这一可能，因为我们已经知道那个房间就是专门为“四美”保留的。

纵然档案文件中提到的四幅画不一定是指“四美”，但《女史箴图卷》在1900年以前一直留在宫里的假设，与我们现在对其他三幅卷轴流传史的了解一点也不矛盾。根据故宫博物院1934年的《故宫周刊》[26]介绍，《九歌图卷》[27]在民国成立以前一直保存在宫中。就《潇湘卧游图卷》而言，乾隆以后最早的题跋是由晚清官员吴汝纶（1840-1903）在1902年写于东京。[28]而《蜀川图卷》曾被端方（1861-1911）所收藏。[29]根据端方《壬寅消夏录》，他大约在1902年前后得到此卷。[30]

综合以上的证据我们能得出什么样的结论呢？首先，1900年义和团事件导致《女史箴图卷》的流失是极有可能的，而在那之前的某个时期流失的可能性不大。其次，到目前为止我所分析的资料还不能帮助确定詹森上尉是在何处取得此卷轴。因为第一，我们不知道在义和团事件之前卷轴在皇宫中的准确位置。当然根据《故宫周刊》，《九歌图卷》在1934年是在颐和园的，因此慈禧有可能在1900年之前已将图卷从静怡轩移到此地。这

就意味着《女史箴图卷》和另外“二美”也被同时移到这里。然而我们也不排除《九歌图卷》是在1900年之后才被放到颐和园的可能。

第二，我们还没有充分的资料来描述詹森上尉在中国取得《女史箴图卷》的具体情形。詹森的个人履历不难弄清：他是一位早年生活在印度的英国人。1870年4月6日出生在印度的港口城市马德拉斯；【31】他的父亲塞缪尔·莫里斯·詹森在当地一家工程师的办公室做会计。【32】1889年9月21日，詹森首次被军事委任是在当时印度的英国皇家韦尔奇燧发枪手团担任少尉。之后在1891年9月21日晋升为中尉，一年后转入印度军第一孟加拉枪骑兵队。在1900年9月又再次晋升为上尉，指挥四支中队中的一支。之后便一直呆在印度军中，得到了数次晋升，1912年以上校身份退役。【33】之后移居英格兰，住在伯克郡的沃金厄姆镇一家名叫贝切斯庄园的旅店，然后搬到伦敦西一区位于摄政王公园旁边的本廷克街6号，1937年11月17日在那里去世。【34】

同样清楚的是1900年詹森到过中国。当时他所在的部队，第一孟加拉枪骑兵队奉命参加了八国联军“解救北京”的战役。【35】这支枪骑兵队在7月1日从勒克瑙出发，坐火车到达加尔各答，在7月6日和7日乘船到香港，大约是在7月20日到达大沽。此时大沽已经被八国联军所控制。【36】他所在的部队于8月2日到达天津，14日抵达北京并在第二天进城。【37】军团在北京驻扎了两个月后，主力部队于10月26日离开，经香港回到印度。【38】印度部队在北京占领期间的活动被详尽地记录在英国政府印度部的档案里。根据档案记载，他们当时驻防地为城东，包括东交民巷使馆区。【39】俄军在10月初突然撤离颐和园后又接管颐和园。【40】奇怪的是，詹森的名字从未出现在这次出征各种活动的任何记录中。尽管在此期间晋升为中队指挥官，他似乎没有获得任何特殊的奖章。当俄国人在没有和联军的其他部队协商的情况下突然撤离颐和园并将其控制权交还清廷内务府时，英军派遣了由诺艾尔·德·布雷少校（1861-1949）率领的小分队接管了颐和园，【41】据记载，有12个来自孟加拉枪骑兵队的骑兵协助了占领，【42】可是詹森的名字并没有出现在名单中。【43】

当我们在档案中再次见到詹森上尉的名字时，他已经返回了印度，并获准在1901年7月到1902年12月的一年半间，去国外养病及处理他的私人事务。【44】再回到他写给大英博物馆悉尼·科尔文先生的信，【45】我们知道原来他在那段时期来到了伦敦，并且就在返回印度前夕将《女史箴图卷》卖给了大英博物馆。至于他究竟是如何得到这幅画的，至今依然是个谜。【46】

胥瑾［译］ 张弘星［校］

注 释

【*】译者按：张弘星先生的英文原稿写于2001年初，并在大英博物馆和大维德基金会共同举办的《女史箴图卷》国际学术研讨会上宣读，后收入该会议论文集《顾恺之与女史箴图卷》（大英博物馆出版社，2003，第277-287页）。

【1】比如，亚瑟·韦利著，《中国绘画》，伦敦恩斯特·卜恩出版公司，1923，第59页。在此十分感谢英国学术院和中国社会科学院的交换项目给我提供北京研究之行的基金。尤其感谢我在爱丁堡学院艺术史系和爱丁堡苏格兰国家博物馆的同僚，自始至终支持这个项目；感谢故宫博物院、中国第一历史档案馆、东京国立博物馆、弗利尔美术馆、大英博物馆和大英图书馆的同仁的慷慨协助。

【2】《石渠宝笈初编》，卷三十六、四十四，《景印文渊阁四库全书》本，上海古籍出版社，1991，第429-430页。这里给出的完成时间是1747年，而不是通常引用的1746年，这是因为其中包含的最后三幅作品有乾隆1747年的题跋。

【3】詹森给版画及素描部部长悉尼·科尔文的信："尊敬的先生，我接受您以25英镑购买我的中国卷轴的提议。由于我打算用这笔钱支付一笔账单，你是否可以给我写一张字条，注明四月份支付？您真诚的，詹森（上尉）。"在此非常感谢大英博物馆东方部允许我翻阅博物馆关于购买此画的档案文件（《女史箴图卷》卷宗）。

【4】见《女史箴图卷》卷宗，大英博物馆东方部藏。

【5】[清]胡敬著，《西清札记》，《胡氏书画考三种》本，北平来薰阁，1934，第22b页。胡敬错误地记录此画是纸质作品。

【6】亚瑟·韦利著，《中国绘画》，伦敦恩斯特·卜恩出版公司，1923，第59页；傅抱石著，《中国的绘画》，中国古典艺术出版社，1958，第32页；潘天寿著，《顾恺之》，上海人民美术出版社，1958，第21页；马采著，《顾恺之研究》，上海人民美术出版社，1958，第21-22页；杨仁恺著，《国宝沉浮录：故宫散佚书画见闻》，上海人民美术出版社，1991，第57页。

【7】郑振铎先生认为卷轴在1860年英法联军烧抢圆明园的时候被抢走。见张蔷编，《郑振铎美术文集》，北京人民美术出版社，1985，第87，217页）。

【8】同注7。

【9】王世襄撰，<西晋陆机平复帖流传考略>，《张伯驹、潘素捐献收藏书画集》，紫禁城出版社，1998，第70页。

【10】这三个事例引用自杨仁恺《国宝沉浮录：故宫散佚书画见闻》，第55-57页。其他朝臣对宫廷书画赏赐也时有记载，如[清]阮元著，《石渠随笔》，卷八，台北华文书局影印《粤雅堂丛书》本，1965，第21页）。

【11】同注9。

【12】其他三个是乾清宫、养心殿和重华宫，见《石渠宝笈初编》。

【13】建福宫本身就有戏剧性的历史。这座建于1740年代，包括静怡轩在内的整个建筑群以及存放的财物，在1923年7月27日夜晚的火灾中烧为灰烬。据当时居住在紫禁城的末代皇帝溥仪回忆，大火应该不是一场意外，很有可能是盗窃宫中珍宝玩物的太监们试图掩盖罪行而点燃。从那以后，建福宫沉寂了七十余年。最近故宫博物院筹集400万美元，用于复建整个宫苑。关于1923年的大火，见溥仪著，《从皇帝到公民：我的前半生》，北京外文出版社，1979，第133-136页；庄士敦著，《紫禁城的黄昏》，伦敦维克多

恩·戈兰兹出版公司，1934，第335-337页。关于建福宫的历史，见傅连兴、白丽娟撰，<建福宫花园遗址>，《故宫博物院院刊》，1980，第3期，紫禁城出版社，第14-16页；故宫博物院古建部撰，〈故宫建福宫花园复原设计研究〉，《故宫博物院院刊》，2000，第5期，紫禁城出版社，第26-37页。

【14】引自[日]古原宏伸撰，〈女史箴图卷下〉，《国华》，第909号，1967，第15-16页。

【15】《钦定全唐文》，卷一百八十一，台北华文书局，1961-1965，第2327-2328页。

【16】《国朝宫史》，卷十三，北京古籍出版社，1987年，第245页。

【17】见《石渠宝笈初编》中乾隆在三幅卷轴上的题跋。《景印文渊阁四库全书》本，上海古籍出版社，1991，第545，548-550页。

【18】同注16，第255-256页。

【19】[汉]贾谊著，《新书》，卷九，《景印文渊阁四库全书》本，上海古籍出版社，1991，第453页。

【20】[唐]柳宗元撰，〈天爵论〉，《全唐文》，卷五百八十二，中华书局，1983，第5877页。据康无为著，《帝王眼中的君主制：乾隆朝的形象与真实》，哈佛大学出版社，1971，第160-162页，乾隆1735年即位之前做皇太子时，曾把贾谊和柳宗元的著作作为重点学习的材料。

【21】溥仪著，《从皇帝到公民：我的前半生》，北京外文出版社，1979，第133页。

【22】杨仁恺著，《国宝沉浮录：故宫散佚书画见闻》，上海人民美术出版社，1991，第540，553，559页。

【23】同注22，第82-83页。

【24】[清]翁同龢著，《翁同龢日记》，中华书局，1989，第403页。

【25】《内务府活计档》37，3115-3125号，中国第一历史档案馆。

【26】感谢罗覃先生提供的线索。

【27】《故宫周刊》，国立北平故宫博物院，1934年，第357号。

【28】吴汝纶的日本之行被记录在其日记《东游从录》，《桐城吴先生全书》本，北京中国书店，198[?]中，但是他没有提及在日观赏《潇湘卧游图卷》的经历。根据鹤田武良先生关于《潇湘卧游图卷》在日本流传史的研究（1992），此图是古董商人原田悟朗（1893-1980）在北京琉璃厂，从郭葆昌的一个亲戚那里获得。原田带着卷轴回到日本后，他联系上一个有名的银行家菊池惺堂（1852-1920），并将画卖给了他。《潇湘卧游图卷》这样在菊池家族中度过了20世纪上半叶，直到1951年被文化财保护委员会收购。1953年3月它被定为国宝，并于1961年8月转到东京国立博物馆，编号TA-161。在此感谢东京国立博物馆的凑信幸先生提供的信息。然而应该指出的是，以上的叙述与吴汝纶题记有严重的出入。如果没有理由质疑吴汝纶题跋的真实性，则卷轴1902年肯定在日本。然而，那时候原田悟朗只有十岁，实在过于年轻而无法做这笔交易。

【29】罗覃与本人的通信。1916年查尔斯·朗格·弗利尔（1854-1919）从当时上海有名的藏家庞元济（1865-1949）手中得到《蜀川图卷》。罗覃认为，端方1911年被刺杀后此卷便进入庞氏收藏。然而令人疑惑的是，它并没有被记录在庞氏《虚斋名画录》中。

【30】见[清]端方著，《壬寅消夏录》，《续修四库全书》本，上海古籍出版社，1995，第336-344页。端方如何获得这个卷轴不得而知。1900-1901年西方列强占领北京，端方帮助慈禧逃亡中国西北，因而得到慈禧太后赏识。端方的《端忠敏公奏稿》中，收有1899-1909年间532篇奏折，其中几篇有关感谢慈禧赏赐的内容，但是

都没有提到《蜀川图卷》。

【31】“圣马提亚教堂洗礼记录”，1870，《马德拉斯受洗索引》，大英图书馆，东方与印度部。

【32】“马德拉斯圣乔治教堂婚礼记录”，1869，《马德拉斯教堂婚礼索引》，大英图书馆，东方与印度部。

【33】《印度军队名册》，1889-1912年册，大英图书馆，东方和印度部，同见丹尼尔斯1925，第52页。

【34】“1938年第三季度遗嘱验证及管理”，卷宗226，《遗嘱验证书》，大英图书馆，东方与印度部。另见“1937年第四季度死亡登记册”，《1837年以来英格兰威尔士死亡索引》，苏格兰国家图书馆，缩微胶片。

【35】印度军队参与“解救北京”行动的总体报道见哈菲尔德著，《女王的印度军团1861-1903》，肯特郡贝尔蒙特出版公司，1990，158-167页；关于詹森的军团，见丹尼尔斯著，《斯金纳枪骑兵：约克公爵枪骑兵团及第三枪骑兵团的历史》，伦敦曼荼罗出版公司，1925，第54-59页。

【36】军事藏品402，手稿，L/MIL/7/16676，大英图书馆，东方与印度部。

【37】诺里1903，第65-68页；军事藏品，L/MIL/17/20/12，大英图书馆，东方与印度部；丹尼尔斯著，《斯金纳枪骑兵：约克公爵枪骑兵团及第三枪骑兵团的历史》，伦敦曼荼罗出版公司，1925，第55页。

【38】诺里编，《在中国军事行动的官方纪录1900-1901》，米德塞克斯兵团出版，1903，第138、150页。

【39】同注38。

【40】同注38，第137页。

【41】同注40。

【42】关于英军派遣诺艾尔·德·布雷占领颐和园的叙述，见安东尼·德·布雷撰，〈1900年的颐和园：诺艾尔·德·布雷的一份清单〉，《东方陶瓷学会学报》，1990-1991，第83-102页。

【43】这完全从官阶的角度推导出来。詹森9月被提升为上尉，显然是在北京。然而，当德·布雷10月7日在给司令部的信中报告驻扎颐和园的英军名单时，詹森的名字并没有出现，而是另一个上尉被提到。见安东尼·德·布雷撰，〈1900年的颐和园：诺艾尔·德·布雷的一份清单〉，《东方陶瓷学会学报》，1990-1991，第86-87页。

【44】《印度军队名册》，1903年，大英图书馆，东方与印度部。

【45】见注3。

【46】当校订这篇文章时，詹森上尉的女儿贝提·曼扎诺女士在1985年1月7日参观大英博物馆后所写的短笺引起了我的注意：“我父亲，孟加拉第一枪骑兵队上尉詹森，在义和团期间驻扎在北京颐和园。出于偶然，他发现一位出身显贵的中国夫人和她家庭处于危险的境地，便帮助他们得到了安全。这位夫人为了感谢他的帮助和保护，她将此卷轴作为礼物赠送。在他回到英格兰后，于1902年10月9日将它捐赠给了大英博物馆。”由于这个家庭传说有待进一步证实，我决定现在不添加在这一研究中。重读文章，即使詹森家族的故事被将来的研究证实，这篇文章的基本假设，即卷轴在义和团时期流出宫廷，应该能站得住脚。

压在“画框”上的笔尖

——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联

郑　岩

一

1994年，陕西省富平县吕村乡朱家道村的一座古墓被盗，考古工作者随即进行了调查。据调查者报道，该墓位于唐高祖李渊献陵陪葬墓区内，是一座4米见方的单室墓，由于随葬品和墓志已佚，墓主身份不明，从人物服饰、发式等方面判断，该墓年代为盛唐。[1]墓室内绘有壁画，保存尚完整。其西壁绘一组水墨山水六曲屏风（图1），[2]东壁绘乐舞（图2），[3]北壁绘两具横长的屏风，屏风中分别绘昆仑奴驭青牛（图3）和仙鹤（图4），南壁最西端又绘一具横长的屏风，屏风中绘卧狮（图5）。墓门两侧各绘一侍从，顶部绘星象和太阳等。该墓的屏风壁画特色鲜明，按照此前学者对于古代屏风样式和结构的分类，[4]南、北壁上的三具屏风属于“一面板式的直背立屏”，西壁的屏风属于“可叠合开张的多曲折扇屏”。根据调查报告和其他相关报

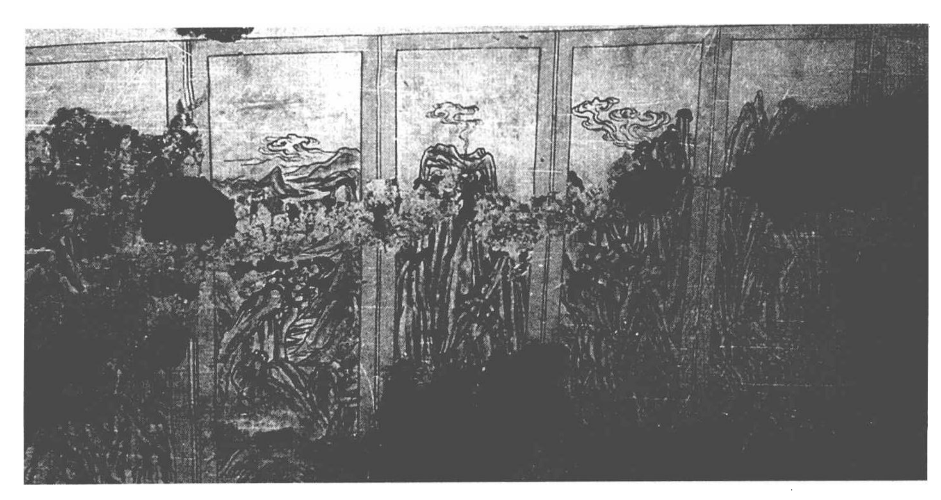
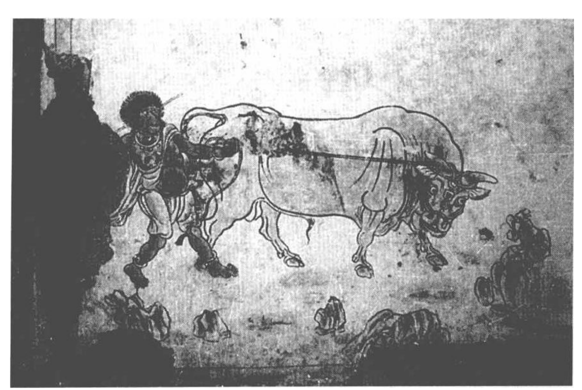
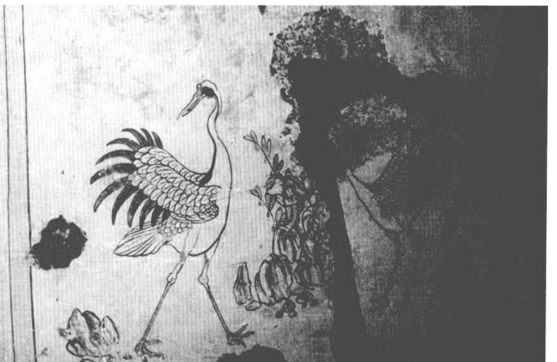


图1 陕西富平吕村朱家道唐墓西壁山水屏风壁画（徐涛先生提供）







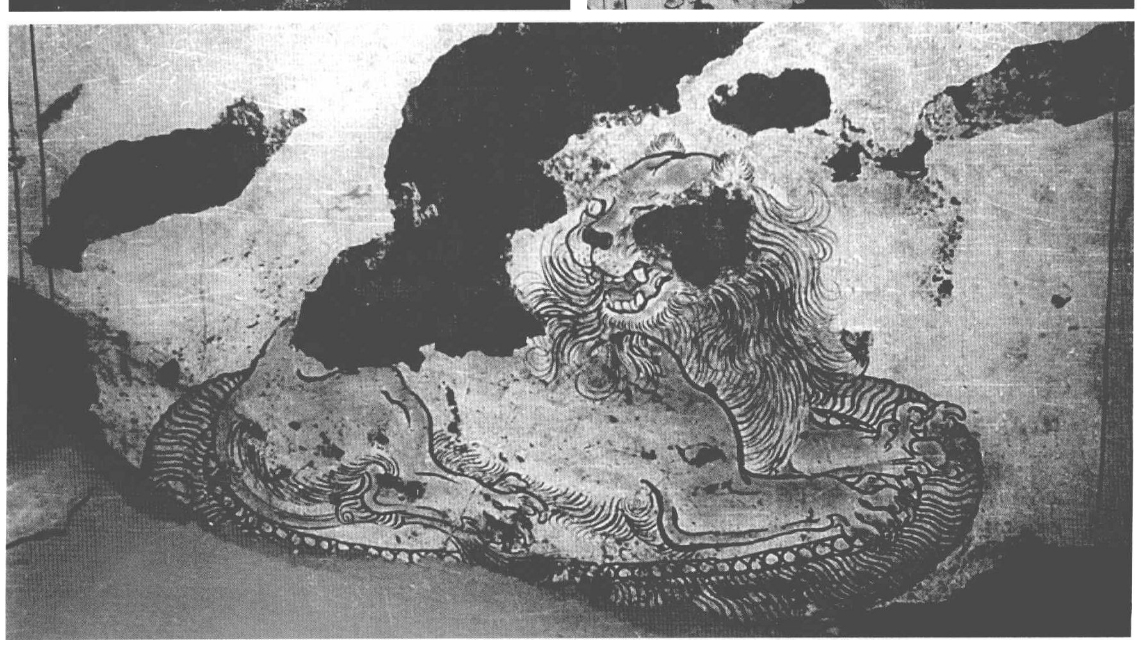


图2 朱家道唐墓东壁乐舞壁画（徐涛先生提供）

图3 朱家道唐墓北壁昆仑奴驭青牛屏风壁画（徐涛先生提供）

图4 朱家道唐墓北壁仙鹤屏风壁画（徐涛先生提供）

图5 朱家道唐墓南壁卧狮屏风壁画（徐涛先生提供）

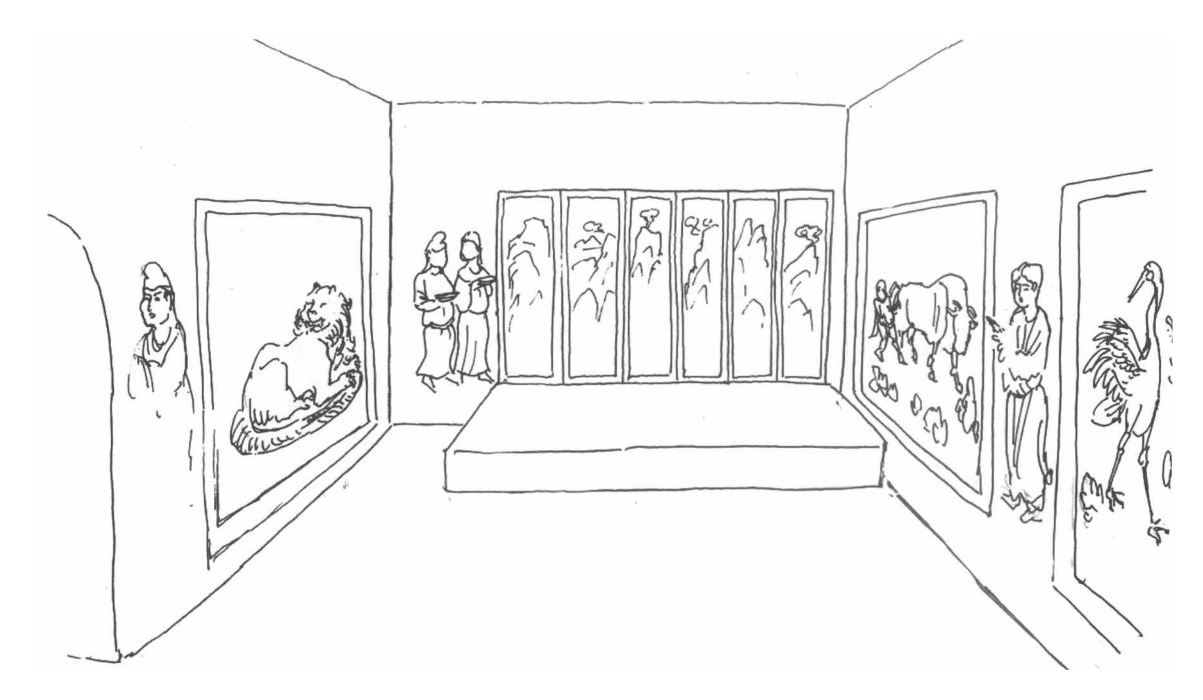


图6　朱家道唐墓壁画配置关系示意图（自东向西看。郑岩绘图）

道，笔者绘出一幅简略的示意图，大致可以反映这些屏风画在墓室中的组合情况（图6）。

该墓的山水屏风壁画是近年来学者们讨论唐代山水画时经常征引的材料。除此之外，李星明先生还敏锐地注意到，墓中各组屏风壁画旁边绘有手持笔墨等文具的侍者。其中北壁两屏风之间有一身着圆领长袍，足登平底履的侍女手捧毛笔（图7），西壁山水屏风南侧有两名戴幞头的男侍各捧一笔洗，从颜色看，洗内一盛水，一盛墨（图8）。李先生指出：

> 这是其他已知的唐代壁画墓中未曾出现的情景。但是壁面上并未描绘作画人的形象，从壁画的组合与人物位置以及姿态所构成的情境来推测，作画人应是墓主人本身。因此墓主人有可能是一位雅好丹青的贵族或者士大夫画家。[5]

徐涛先生最近著文，也认为这种独特的设计“有可能意喻着墓主人或安排其丧葬的亲属、官员是绘画的鉴赏者，或有画家参与了其中的设计”。[6]

上述看法由图像的题材和形式考虑到作品与人的关系，其思路是可取的，当然也需要更多的论据和分析。在我看来，这些手捧笔墨的侍者的确有可能暗示了壁画作者的存在，[7]但却不必曲折地将其推考为长眠在墓中的死者，我更倾向于认为这些独特的形式指向的是曾在墓中作画，完成之

后便转身离去的画工。

与长眠在地下的死者相比，画工与壁画的联系是暂时的，但却是十分直接的。当画工面壁而立时，他（们）可能比其他任何人更加关心如何完成这些壁画。画工首先为自己的作品设定了一个个“画框”——平展的屏风，这是唐代绘画最常见的载体。接下来，他（们）便可以在画框内安排各种画面。这些画面在题材和形式上彼此差别很大。从题材方面说，山水、动物、人物并无太多的关联。形式上的差别则更为明显：其一，六幅山水画是咫尺千里的远景，昆仑奴和牛的形体略小，像是中景，狮子和鹤则是近景；其二，即使西壁六幅并列的山水，在构图形式上也互不相属；其三，山水与鹤多用水墨，昆仑奴、牛和狮子则赋有着鲜艳的色彩。这些差距使得几幅画面无法互相证明彼此的真实性，这种疏离感告诉我们，一切的一切，不过是画工的笔底乾坤。【8】

被安排在屏风外的侍者虽然也是壁画的一部分，但是由于“画框”的存在，他们与屏风内的图像被分隔于两个世界。【9】北壁持笔女子立于两屏风之间有限的空间内，她的手部已经剥落，值得特别留意的是，幸存的笔尖打破了青牛屏风东侧的边框。与之形成对比的是，她身后衣服的一角恰好与双鹤屏风西侧的边框“相切”。画家在处理她的衣服时，小心地躲避开屏风，以保持屏风的完整，而画到笔尖时，却采取了相反的做法。

画笔与屏风的微妙关系使得画笔的形象异常突出，也拉开了女子与屏风画的距离。与这个细节可以比较的，是意大利文艺复兴早期著名画家弗朗切斯科·德·科萨[Francesco del Cossa, 1435-1477]所绘的《天神报喜》一





图7　朱家道唐墓北壁侍女壁画（徐涛先生提供）

图8　朱家道唐墓西壁侍者壁画（徐涛先生提供）

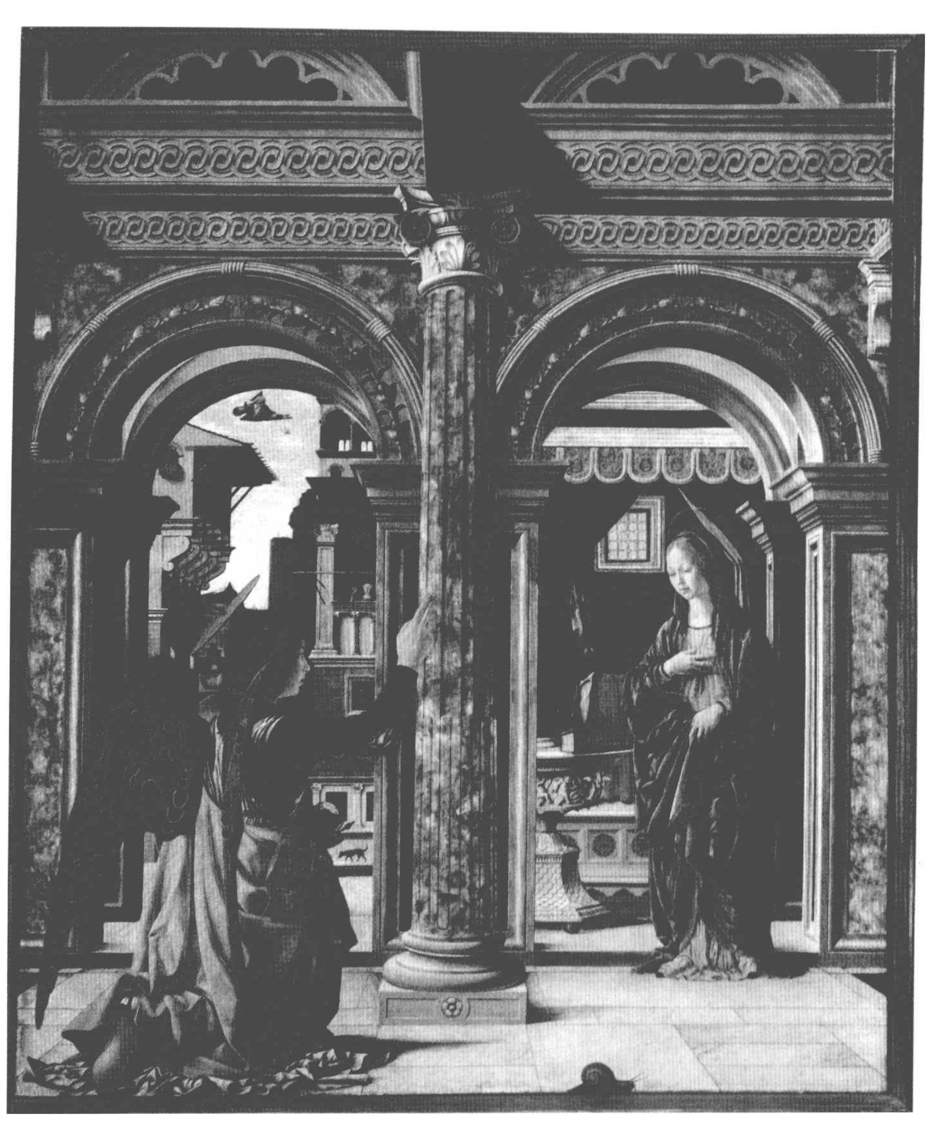


图9　弗朗切斯科·德·科萨所绘《天神报喜》（约1470-1472年），德国德累斯顿美术馆藏（采自阿拉斯：《我们什么也没看见——一部别样的绘画描述集》，彩版1之下，北京大学出版社，2007年）

图，画家在画框的底部绘出一只蜗牛（图9）。法国当代艺术史家达尼埃尔·阿拉斯［Daniel Arasse，1944-2003］指出："这只蜗牛是画在画面之上，但它不是在画面之内。"【10】这个压在画框上的笔尖，显然是画工有意所为，它将女子"推"到了画工和我们所在的现实世界中，借用阿拉斯的话来说，这位女子是画工"创造某个画中的形象，却把它置于我们的空间"。【11】与屏风内各个画面彼此毫不相干的情况相反，持笔女子与捧水墨的两位男子虽然分别处于不同的壁面上，但却明显存在着关联：他们的高度与真人相差无几，与画工站立在同一个地平面上；他们手中所持，实际上是同一套文房用具不同的部分；更重要的是，画工的行动可以直接将他们联系在一起，他随时可以接过女子手中的画笔，去两位男子那里蘸水取墨，然后再在屏风内挥洒。除了画工本人，谁会如此强烈地关心绘画工具和材料（笔、墨、水、屏风）的意义？【12】这一别出心裁的设计，使得短暂的创作过程

"凝固"下来，反过来，又成为我们追念画工的索引。

与依据文献考证画像主题的方法不同，上述解释的基础是对画面视觉形式所作的分析。如果只是将"证据"限定在文字的范围内，那么，我们大概永远不会发现什么文献材料来支持这种判断。再者，朱家道墓壁画与科萨的画性质也有很大差别，前者深藏在幽暗的墓穴中，而后者是一幅祭坛画。[13]除了偏离了实证主义的轨道，我也许还要面对另外一种批评——"你将那个小小的笔尖放大了！"

好吧，让我后退一步，暂且不去作理论层面的论辩，而只将这一解释停留在假说的层面上，以等待新的发现和研究来检验和修正。重要的是，从这样的解释出发，却可以引导出一系列的问题：墓葬壁画与其作者到底是什么关系？墓葬壁画与凭借文献和传世品写成的传统绘画史之间是什么关系？面对考古材料，美术史应提出一些什么样的问题，建立一种什么样的叙事框架？

二

中国古代墓葬壁画被当做绘画史的史料加以利用，这种做法从唐人张彦远的《历代名画记》就已开始。在该书中，张彦远将曾在自己墓室中绘制壁画的东汉硕儒赵岐列入"叙历代能画人名"一节中。[14]这是传统画史中唯一提到墓葬壁画的例子。但"上古质略，徒有其名，画之踪迹，不可具见"，[15]张彦远所依据的不是"画之踪迹"，而是《后汉书》的记载。[16]除了赵岐在墓室中作画一事，《后汉书》并没有记载赵氏任何其他的绘画活动，凭借这一件事而将赵岐列入画史，实在是一种聊胜于无的选择。[17]

同样，20世纪以来的研究者之所以将墓葬壁画纳入中国绘画史，首先是因为古代绘画史料的缺乏，是因为这些考古材料可以发挥"填补空白"的作用。从这一点上说，墓葬壁画的确使得中国绘画史在时间维度上向前大幅延伸。与张彦远的时代所不同的是，由于近代田野考古学的发展，20世纪的美术史家采用的不再是文献，而是图像材料。1916年，河南洛阳郊区（传为八里台）一座汉代墓葬被盗掘，墓中一堵由五块空心砖拼砌而成的梯形山墙被拆出后，经上海商人转手盗卖出国。1925年，巴黎卢芹斋[C. T. Loo]将竞拍所得的这组文物转赠给美国波士顿美术馆。[18]此后在西方各种关于中国美术史的著述中，这堵带有壁画的山墙成为曝光率极高的中国早期绘画"名品"。在这些著作中，那座没有经过科学发掘的墓葬被忘记，墙砖的材质也很少被强调。借助于书籍和杂志中的插图，这一建筑构件成功地转化为一种"影像"[image]，与一幅卷轴画印刷品的视觉效果并无二致。1934年，贺昌群将这组文物介绍到中国，[19]启动了中国学者以墓葬壁画讨论中国早期绘画的学术史。

但是，为什么这些名不见经传、曾被密封在幽暗的地下的绘画作品可以登堂入室，以合法的身份与荆关董巨、吴门四家的作品并肩而立？这些考古发现的材料，与传统绘画史视野中的卷轴画是什么关系？这些前提性的问题很少被加以讨论。这些问题涉及考古学与艺术史的关系、史学观念的变化等重要的理论课题。要全面地回答这些问题，并不是一两篇文章可以完成的，我这里所提出的，只是思考这类问题的片断感受。

在处理考古材料与传统画史的关系时，一种常见的办法是，将考古发现的作品与文献记载的名家画风进行简单的“对号入座”，以推考这些作品的著作权归属。如有人认为，北齐墓壁画中的人马一定出自杨子华手笔，南朝墓葬中的竹林七贤形象定然与顾恺之、陆探微或戴逵有关。这种思路推到极端，给人的一种感觉便是：总有一天，考古学家可以起古人于地下，将那些失传已久的著名画家的画作统统发掘出来。【20】这显然过于乐观。

有些中国绘画通史著作给我们的印象是：史前和先秦是一大堆盆盆罐罐上的纹样，汉魏晋南北朝绘画包含了帛画和墓葬壁画、画像砖石、石窟壁画等不同形式，唐代绘画由传世的卷轴画和墓葬壁画、石窟壁画共同构成，再往后，墓葬壁画则渐渐淡出历史舞台，一部绘画史便转向单纯的卷轴画史。这样看来，墓葬壁画与卷轴画似乎有一个此消彼长的过程；早期绘画史有作品而无作者，后来（如魏晋时期）有作者而无作品，再往后既有作者又有作品。实际上，这是由于材料的局限和叙事的简单化而带来的错觉。

近年来，有学者提醒我们充分注意墓葬壁画的特性，注重研究古代的葬仪，也要认识到考古材料的偶然性和局限性。【21】还有学者将考古发现的早期图像材料以“礼仪中的美术”概括，以区别于后来主要为欣赏而创作的卷轴画。【22】应该说，这些思路比上述做法更值得提倡，我个人的研究也受到这些学者的影响。毫无疑问，身处在21世纪的今天，我们不必再将中国绘画史局限于卷轴画，甚至是文人画的范围内，诸如墓葬壁画、石窟壁画等材料的确可以成为中国绘画史一些值得研究的新系统。就像寺观和石窟壁画的研究必须考虑到宗教和社会的背景一样，研究墓葬壁画同样应当考虑到其丧葬的功用。

但是，这样的研究取向，并不意味着我们因此可以走向另一个极端——将所有时代的墓葬壁画仅仅看做一般社会观念的产物，看做丧葬礼仪和功能的附属品，看做一部思想史或物质文化史的材料，而忽视了这些作品艺术形式本身的价值，忽视作品与作者创造性思维的关系。三十多年前，研究中国汉代艺术的美国学者费慰梅[Wilma Fairbank]谈到：

……如何看待艺术作品的内容呢？的确，无论艺术家使用什么材

料，完成什么样的图案或设计，或者叙述某个故事，来表达他所继承的传统、他对外部世界的观察、他的情绪和对美的感受，他总要卷入一些外部因素之中，如赞助人或主人的各种要求。在富有创造性的艺术中，这些前后关联的方面总是学生、学者和批评家们所关注的基本问题，他们研究其传统和影响，讨论其年代和历史背景，对其形状、风格和设计因素进行分类、解释其象征意义以及其图像志的含义。这些煞费苦心的阐释对于我们的理解至关重要。但是在实践中，那些研究者往往会因作品的内容而迷乱，无视创造出这些作品的双手和大脑。在这些学术讨论中，多么容易将主题和风格假想为具有独立生命的实体！在一步步的风格分析中，又有多少次将它们看做为单性生殖的婴儿！[23]

费慰梅的提醒，在今天仍有其价值。在她的文章中，费氏谦卑地回避了对于艺术作品内容的研究，而特别注意材质、技术和风格的讨论，时时产生出富有启发性的创见。在经过了几十年新艺术史的潮流之后，我们没有必要退回到原有的阵地，也许我们可以努力将社会史和文化史的研究，与作品形式和风格的分析打通，在一个新的基础上观察作品的形式与风格。在这个思路上，具体到墓葬壁画的研究，需要注意到的一个问题是这类壁画在各个时期的变化。

墓室壁画有着自身的文化传统，受到当时生死观念和其他宗教观念的影响，各个时期的墓葬前后有较强的传承关系，一些晚期墓葬往往延续着早期墓葬中的很多内容。但另一方面，古代墓葬壁画前后的变化又是十分明显的。如果说，我们可以将两汉的墓葬壁画大致解释为一种功能性绘画的话，那么，晚期的墓葬壁画却与传统的生死观和丧葬礼仪渐行渐远。曹魏实行薄葬时，就认为"骨无痛痒之知，冢非栖神之宅"，"为棺椁足以朽骨，衣衾足以朽肉而已"。随着佛教的流行，人们对于墓葬的观念也发生了重要的变化。诸如此类的变化，都会导致墓葬壁画内容和形式的改易。有些研究者往往将早期墓葬壁画中的一些问题简单地移植到后来其他

图10　河北曲阳县西燕川村五代王处直墓东耳室东壁壁画中的山水屏风（采自河北省文物研究所、保定市文物管理处：《五代王处直墓》，彩版十八，文物出版社，1998年）

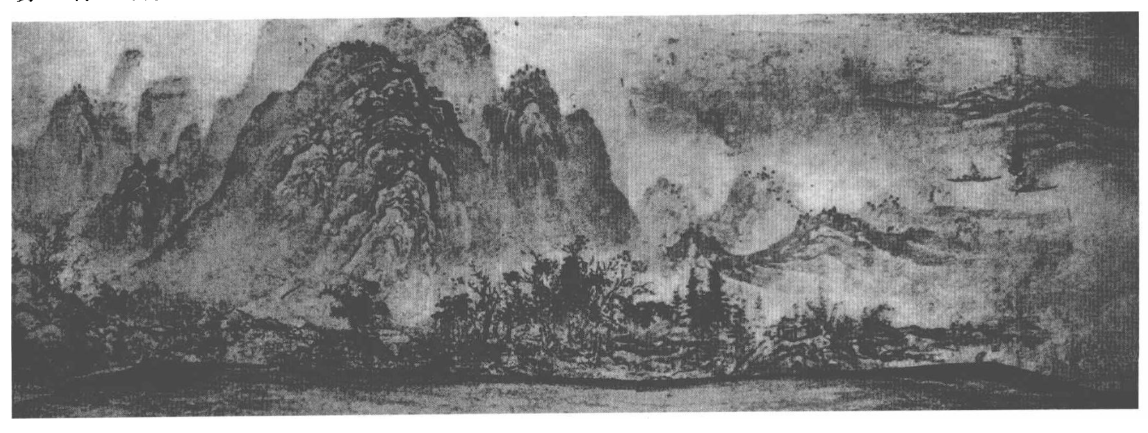




图11 山西大同元代冯道真墓山水壁画（采自《文物》1962年第10期，第45页）

时代的材料中，似乎从两汉到明清，墓葬中所有的绘画都是为了反映古人一成不变而又虔诚无比的“生死观”，这样的思考恐失之偏颇。

用于丧葬的墓室壁画和人们日常社会生活中的绘画性质不同，但是，这并不是说二者绝然独立发展而没有任何关联。墓葬系统虽然特殊，但说到底，墓葬壁画仍是以绘画的形式呈现出来的。社会生活中绘画的发展演变不可能不对地下的墓葬壁画产生影响，人们对于绘画审美价值的认识，绘画艺术的独立，绘画语言本身的丰富和发展，都会影响到墓葬壁画的内容与形式。在时代较晚的墓葬中，这一点表现得尤为明显。如河北曲阳县西燕川村五代王处直墓内那些画在屏风中的山水（图10）、花鸟，虽不一定出自名家手笔，但的确可以看到与传世的董源山水、文献记载的徐熙装堂花之间的联系。【25】在辽宁法库叶茂台辽代七号墓中，人们甚至直接将两幅卷轴画张挂在了小木作棺室的内壁上。【26】杨泓先生曾经注意到河北井陉县柿庄金墓妇女捣练壁画，由此论及张萱《捣练图》摹本在民间的流行，指出“或许民间也会流传张萱画风的作品，甚至据其粉本绘成墓葬壁画，亦未可知。”【27】另一个著名的例子是山西大同元至元二年（1265）冯道真墓中的山水壁画，【28】除了其构图、笔法可以与传世的绘画进行比照外，画中还出现了“疏林夕照”的题款，与一幅手卷的形式无异（图11）。很显然，这些晚期墓葬壁画在形式上与汉魏时期有较大的差别。我们当然还可以继续讨论壁画在墓葬特定的建筑空间中、在礼仪和宗教语境中的特殊意义（例如将冯道真墓的山水壁画与这位全真教的道官、龙翔万寿宫宗主的身份联系起来考虑），但是，无论如何，我们不能忽视它们形式上出现的一些新变化。从这个角度讲，研究者有理由将《疏林夕照》图与传世卷轴画放在一起来观察。【29】

三

谈及墓葬壁画的转变，一个值得深入分析的关键点是魏晋南北朝时期。在这个时期，绘画和其他艺术形式一样，步入了一个全新的阶段。与欧洲文艺复兴以后架上绘画兴盛的状况类似，独立的手卷越来越流行，并成为后来中国绘画的基本形式之一。[30]这些便于携带的手卷激发了人们购求阅玩、鉴识收藏的热情。本文开头提到的屏风，在魏晋南北朝时期不再只是一种家具，而转变为绘画的重要媒介和载体。[31]《历代名画记》卷二："必也手揣卷轴，口定贵贱，不惜泉货，要藏箧笥，则董伯仁、展子虔、郑法士、杨子华、孙尚子、阎立本、吴道玄屏风一片，值金二万，次者售一万五千。（原注：自隋已前多画屏风，未知有画幛，故以屏风为准也。）"[32]从考古发现的材料来看，这时期一扇屏风内往往绘有一幅画，"扇"成为"幅"的同义词。



图12 陕西西安炕底寨北周康业墓石榻上的墓主像（采自《文物》2008年第6期，第31页）

2004年，在西安北郊炕底寨村北周天和六年（571）康业墓内发现一具带围屏的石榻，[33]其中的一扇屏风上描绘了墓主的正面像，这位墓主身处一屋宇之下，其坐具同样是一具带围屏的榻。值得留意的是，其背后围屏中所装饰的是一组独立的山水画（图12）。虽然线条简略，但这差不多是我们迄今所见最早的独立山水画的例子，[34]也可以看做富平墓山水屏风的"前辈"。这一例子向我们展现了山水画早期阶段一个重要的特征，即这些新的绘画题材，往往是以屏风的形式出现在人们的生活中的。

耐人寻味的是，当我们后退一步来整体地观察康业石榻时，又会发



图13 康业墓石榻围屏画像配置关系示意图（刘婕制图）

现一种特别的现象：虽然整套石榻的结构模仿了人们日常生活中使用的木榻，但石围屏的画像却没有沿袭日常生活的题材，每一扇屏风所装饰的不是这些单纯的、更具有审美价值的山水，而是各种不同形式的墓主画像，诸如鞍马、牛车等这一时期墓葬壁画和陶俑、明器中流行的题材，也都出现在了屏风中（图13）。因为这具榻不再是日常生活中普通的家具，而是安放墓主遗体的葬具【35】，所以它的画像更多地不是来源于日常生活中的绘画，而是要表达特定的丧葬观念，要与当时墓葬壁画、俑群的题材相一致。这些题材的设计与其说意在装饰一套家具，倒不如说是利用图像为死者构建另一种“生活”。【36】

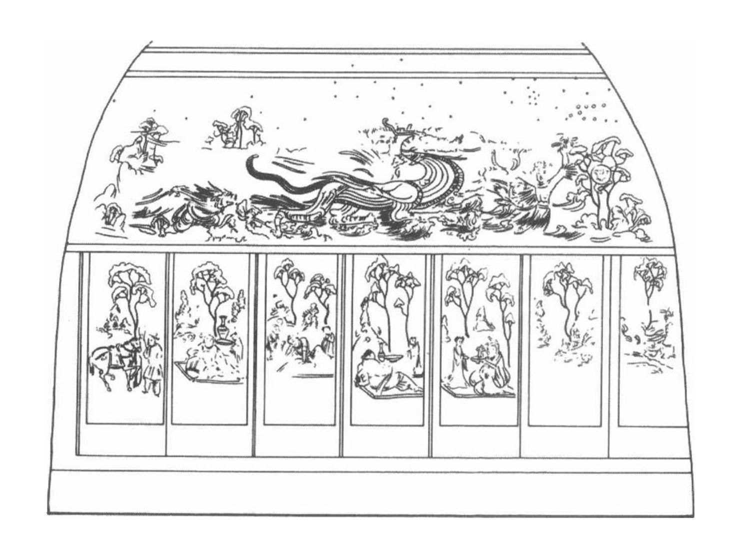
这种与丧葬观念密切相关的图像系统，在汉代墓葬中就已经大致形成。例如，在内蒙古和林格尔小板申东汉墓中，表现墓主生前经历的车马行列、城池、粮仓、府舍从甬道开始，经前室四壁、前中室之间通道两侧，一直到延续到中室。【37】在河南偃师杏园村东汉墓，大规模的车马出行壁画在前室四壁依次衔接，长达12米。【38】河北望都所药村一号墓所描绘的墓主属吏从前室南壁墓门两侧经过左右壁一直延伸到前中室之间的通道。【39】这些壁画大多不是在二维的平面上展开的，而是与墓室三维的建筑空间结合在一起。当我们观看这些漫无边际的图像时，很容易忘记墙壁的存在。壁画已经将墓室有限的建筑空间转化为一个更加辽阔广大的图像世界。

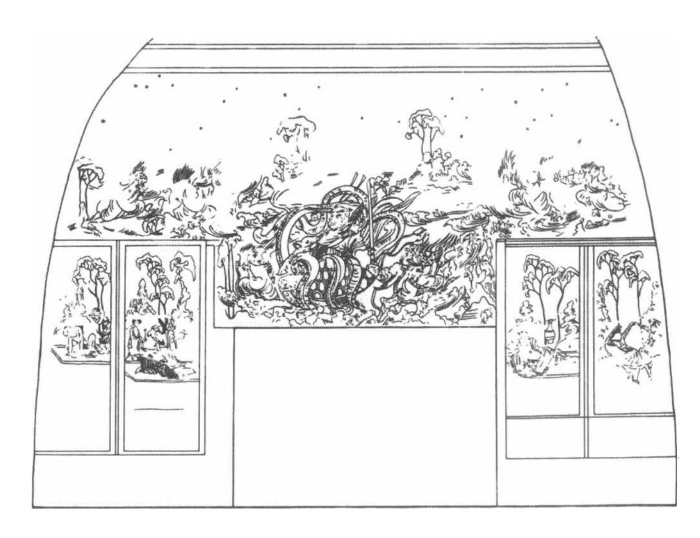
在北朝墓葬中，壁画传统的主题和构图方式仍在延续，与此同时，一种新的构图方式出现了。在康业墓石榻上，表现墓主身份的传统主题不仅在具体的题材构成上发生了变化，而且获得了新的形式——它们被分割为相对独立的单元，分别安排在一扇扇的屏风之中。我们看到的既是画面中的形象，又是一扇屏风，是一幅具有物质性的绘画。

新的变化不仅局限于葬具，同样也表现在这一时期墓葬壁面的装饰上。例如，山东临朐海浮山北齐天保二年（551）崔芬墓壁画就出现了新的画法。【40】这座单室墓的东（图14）、北（图15）、西（图16）三个壁面上绘屏风，但屏风的连续性被北壁和西壁的小龛破坏，屏风的结构变得散乱而不可理解，其作为家具的完整性不复存在，但其每一扇仍是完整的，可以满足画框的需要。显然，这套壁画的作者首先将他的作品看做独立的“画”，然后才是传统意义的“壁画”。屏风中出现了树下高士，这可以解释为当时流行的一种题材。【41】但是，鞍马、舞蹈等也被画到了屏风内，传统题材因此被纳入了新的“框架”中。

四

我们再借助文献材料，来看一下古人如何观看和描述壁画。由于墓葬壁画很少见于文献记载，我们所采用的材料是围绕着地上建筑中的壁画展





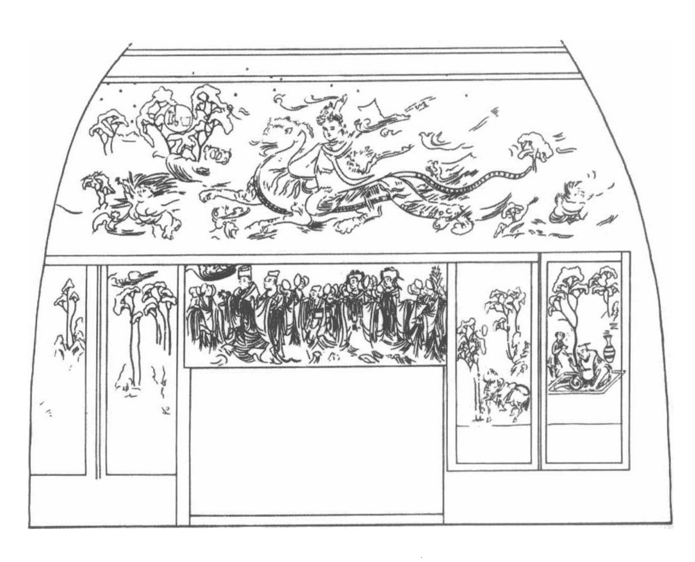


图14　山东临朐海浮山北齐崔芬墓东壁壁画线图（郑岩绘图）

图15　崔芬墓北壁壁画线图（郑岩绘图）

图16　崔芬墓西壁壁画线图（郑岩绘图）

开的。毋庸讳言，这些文字的性质和文体彼此不同，年代跨度也较大，然而，这些文字与所述绘画的时代接近，或可以在一定程度上反映出彼时人们观看和理解壁画的方式的变化。如果我们承认作品与观者之间存在一种互动关系，那么，这种观看和叙述方式的变化，便可以成为我们理解壁画形式转变的一个有意义的角度。【42】

我所举的最早的一个例子是屈原的《天问》。【43】按照东汉王逸《天问章句序》的说法，这一作品是屈原遭到放逐以后，见到楚“先王之庙及公卿祠堂”中的壁画，“因书其壁，何（呵）而问之，以泄愤懑，舒泻愁思”。【44】孙作云先生进一步考订，认为《天问》写于楚怀王三十年（公元前299年）秋。【45】根据孙先生的归纳，《天问》全文依次为问天、问地、问人类开始、问舜事、问夏事、问商事、问西周事、问春秋事、杂问四事和结语。【46】从这些内容中，我们可以捕捉到一种眼光和思绪移动的“程序”，即先从空间开始，由建筑内部的壁画联想到茫茫宇宙，继而又按照时间的线索，回顾春秋之前全部的人类历史。孙先生正确地指出：“《天问》虽然是根据壁画发问的，但不能因此说，凡是《天问》中所问的，都一一见于壁画。”【47】因此，这些文字不见得是对壁画的如实描述，作者只是借助壁画中的种种题材，“以泄愤懑，舒泻愁思”，而建筑结构和画面形式并没有呈现在文字的表面。《天问》中所表现的，与其说是屈原之所见，倒不如说是其所思。换言之，在这些文字中，壁画只是宇宙和历史的“引线”，它们作为视觉艺术作品的特性，并没有得到充分表现。

与屈原的心境不同，四百多年后，王逸的儿子王延寿自楚地北上鲁国，目的只是“观艺于鲁”。当他看到西汉鲁恭王刘馀所建造的灵光殿豪华气派，大为惊异，于是写出了著名的《鲁灵光殿赋》。赋的开篇先颂扬汉朝创基、俾侯于鲁，以及作京筑城的宏伟大业，继而叙述灵光殿丰丽博敞的建筑以及华丽无比的装饰。作者将这座建筑的总体格局与天上的星宿相比照，又根据自身位置的变换，依次叙述“崇墉”、“朱阙”、“高门”、“太阶”、“堂”，而后穿过“金扉”向北行，进入曲折幽邃的“旋室”、“洞房”，闲宴的“西厢”和重深的“东序”。作者继而铺叙了梁柱、门窗、天井等建筑部件的华美。

接下来的一段常常被研究汉画像砖石的学者们所征引：

飞禽走兽，因木生姿。奔虎攫挐以梁倚，仡奋亹而轩鬐。虬龙腾骧以蜿蟺，颔若动而躨跜。朱鸟舒翼以峙衡，腾蛇蟉虬而绕榱。白鹿孑蜺于欂栌，蟠螭宛转而承楣。狡兔跧伏于柎侧，猿狖攀椽而相追。玄熊舑舕以龂龂，却负载而蹲跠。齐首目以瞪眄，徒脈脈而狋狋。胡人遥集于上楹，俨雅跽而相对，仡欺猥以雕䀛，鹹顤顟而睽睢。状若悲愁于危处，憯嚬蹙而含悴。神仙岳岳于栋间，玉女窥窗而下视。忽瞟眇以响像，若鬼神之仿佛。【48】

这段文字似乎是对一些建筑构件上浮雕的描写，所有的形象都和具体建筑构件结合在一起。在下一段文字中，种种建筑术语不复存在了，使我们联想到那些图像是在平整的墙面上铺展开来的：

图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青，千变万化，事各缪形；随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初；五龙比翼，人皇九头；伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱；焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊，下及三后，淫妃乱主；忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙；恶以诫世，善以示后。

显然，这段文字仍保留了《天问》从空间到时间的叙事构架。但是，这里说的天与地，是“图画”的“天地”，文字的指向，不是一种思想或观念，而是具体的视觉形象。对人物的描写，也从屈原笔下的“女娲有体”发展到“女娲蛇躯”这类具体的表述，所有的画面都“焕炳可观”。之后，作者简单提到了画面的教化功能——“恶以诫世，善以示后”。赋的最后又采取宏观的视角回望整套建筑及其与环境的关联，将灵光殿的意义提升到“瑞我汉室，永不朽兮”的历史高度。

在王延寿的笔下，壁画图像与建筑的关系进一步明确。但是，在赞叹壁画“千变万化，事各缪形；随色象类，曲得其情”的同时，他仍强调壁画内容上的关联。这种状况在我们所举的第三个例子——张彦远的《历代名画记》——中发生了变化。该书卷三之“记两京及外州寺观画壁”一节中记载了大量寺观壁画，我们任意选取长安“慈恩寺”一条，来看他的记述方式：

塔内面东西间，尹琳画。西面菩萨骑师子，东面骑象。
塔下南门尉迟画。西壁千钵文殊，尉迟画。
南北两间及两门，吴画，并自题。
塔北殿前窗间，吴画菩萨。殿内杨庭光画经变，色损。
大殿东轩廊北壁，吴画未了。旧传是吴，细看不是。
大殿东廊从北第一院，郑虔、毕宏、王维等白画。
入院北壁，二神甚妙，失人名。
两廊壁间阎令画。中间及西廊李果奴画行僧。
塔之东南中门外偏，张孝师画地狱变，已剥落。
院内东廊从北第一房间南壁，韦銮画松树。
大佛殿内东壁好画，失人名。

中三门里两面，尹琳画神。[49]

在张彦远的文字中，建筑仍然存在，但是对其结构已经没有完整的描述，述及西壁，却不提东壁，说到第一间，却不顾第二间，也没有涉及壁画内容之间的关联，上文所见的时空坐标不复存在。张氏似乎在寺院中挑选了一些作品，其选择的依据是画家的名望或作品的水平，正像书名所说的那样，他所选取的是一幅幅“名画”。[50]张彦远的记述在很大程度上忽略了壁画的内容，更没有考虑其宗教意义。这些寺院被转换成一座座展览名家绘画作品的美术馆，所有的壁画就像陈列在展厅中的屏风和卷轴。

我们不能将这种转换简单地理解为一位专门治绘画史的学者独有的方式。这些混迹于车水马龙的大都会中的宗教壁画，之所有能够吸引百姓的目光，并不只是因为它们的宗教价值，而是其日益世俗化的风格，正像寺院内的俗讲，之所以令贩夫走卒趋之若鹜，更主要的是因为其宣讲的方式越来越具有文学魅力。[51]（如当时的慈恩寺，就是长安城中戏场最集中的地方。[52]）吴道子在兴善寺内所绘地狱变相，固然可以有“京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之，率皆修善”的教化功能，同时，他画神像时，也像是在演出一场大戏，“长安市肆老幼士庶竞至，观者如堵。其圆光立笔挥扫，势若风旋，人皆谓之神助。”[53]“喧呼之声，惊动坊邑”[54]。这样一堵壁画的感染力不在于绘画的题材，而在于画家高超的技法。所以，那些前往寺院看画的人们，往往也带着一双审美的慧眼。

在唐代，从“壁画”到“画”的联系不仅表现于概念上，有时也是物质性的。张彦远记长安兴唐寺西院“又有吴生（道子）、周昉绢画”，[55]薛永年先生指出：“这种绢画或裱于墙壁，或悬挂于墙壁，因绢幅的门面有一定尺度，制作壁画如不拼接缝合，便需要由数幅组成一铺，唐诗中‘流水盘回山百转，生绡数幅垂中堂’者，即是不贴于壁面而由数幅组成的活动壁画。”[56]唐代寺院中的这类特殊绢本壁画，在形式上可以看做卷轴画与壁画的桥梁。更耐人寻味的是壁画被人们切割收藏的史实：

会昌中多毁折，今亦具载，亦有好事收得画壁在人家者。[57]

会昌五年，武宗毁天下寺塔，两京各留三两所，故名画在寺壁者，唯存一二。当时有好事，或揭取陷于屋壁。已前所记者，存之盖寡。先是宰相李德裕镇浙西，创立甘露寺，唯甘露不毁，取管内诸寺画壁，置于寺内……[58]

壁画的宗教价值在武宗灭法的狂飙中被否定，而人们切割揭取下来的壁画，脱离了建筑母体，获得了独立的身架，凸现出来的是名家笔下流畅飞动的线条和红深绿浅的色彩。

五

让我们返回图像的世界。富平朱家道村的壁画实在为我们的想象力提供了太多的空间，也许这种想象对于美术史的研究来说并非毫无价值。

与生硬地从墙上揭取壁画不同，朱家道墓的画工利用自己的画笔，巧妙地将漫无边际的墙壁转化成了似乎可以轻易移动的屏风。彼此独立的屏风给人的视觉印象是，这些题材各异的画作并不单纯是为丧葬需要而准备的一套“壁画”，而是一幅幅形式标准的“画”。适于这套画作的观看和描述方式，不是屈原式和王延寿式，而是时代与之接近的张彦远式。

与人来人往的寺观不同，这里毕竟是幽暗的地下墓室。死亡是令人恐惧的，不管画工们将这里装点得多么温暖，墓室总是不祥之地，是那些善于咏诗嘱文的学者们不予注意的地方。在一般情况下，生人无法看到这些画在阴冷的墓葬中的绘画。【59】也许出钱的丧家可以看到这些壁画，但我们很难想象，画工画出那些手捧笔墨的侍者，雇主便会增加他的工钱。我倾向于认为，作者的用意出自对自己身份的认定。命运决定了画工工作的场所局限于墓室之中，但是，这些形式特殊的画作可以提醒画工自己：他不再是一位传统意义上的墓葬壁画匠师，而是可以和那些载入史册的名家们相比肩的画家，因为他的作品不再只是“壁画”，而是“画”，甚至比那些寺观内的壁画更具有“画”的身架，屏风外那些手捧笔墨的人即便是墓主的家奴，此时也已被主人差遣来侍奉这位尊贵的画家。

令人惊异的是，屏风中所见的仙鹤、狮子、牛、山水，大致与唐人对于绘画题材分类的方式相应。如朱景玄在《唐朝名画录》序中提到的四个门类是“人物”、“禽兽”、“山水”和“楼殿屋木”。【60】朱景玄说到程修己，“尤精山水、竹石、花鸟、人物、古贤、功德、异兽等”。【61】

张彦远说：“何必六法俱全（原注：六法解在下篇），但取一技可采。（原注：谓或人物、或屋木、或山水、或鞍马、或鬼神、或花鸟，各有所长。）”【62】该墓室较小，壁画很可能是一人独立完成的。在绘制这样的壁画时，他俨然不只是一位“但取一技可采”的人，而是能够在不同的屏风上将各种题材的作品一挥而就。【63】屏风以外还绘有乐舞、门吏、星空，但那不过是传统的延续和制度的需要，而不是他主要兴趣之所在。他为死者提供的不再只是一个宗教的、功能性的空间，而是一个五彩斑斓的绘画天地。

长期以来，人们习惯于在“墓葬制度”的概念下，利用类型学方法将墓葬壁画进行分类研究，这样便可以从总体上把握古代墓葬壁画发展变化的基本情况，有利于观察和掌握许多具有普遍性的问题。但是，在类型学的研究中，我们很容易将一些具有独特性的东西排除。【64】而美术史研究



图17　陕西旬邑县百子村东汉墓后室西壁壁画 (Susanne Greiff, Yin Shenping: Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der Östlichen Han-zeit in China, abb. 28, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Mainz, 2002)

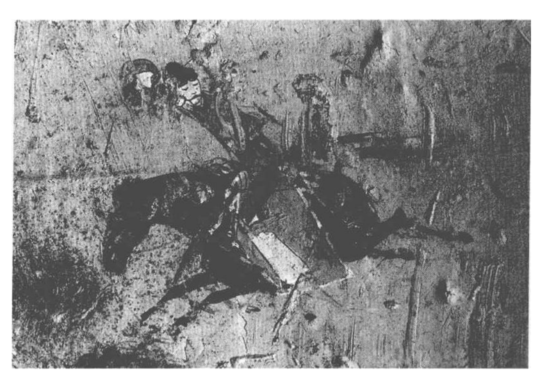
在关心作品时代风格等共性问题的同时，也要注意研究一些富有个性的作品。几乎所有研究者都注意到朱家道墓壁画所显示出的个性，这种个性是无法在“墓葬制度”的层面进行解释的，它所显示的正是画工在一定范围和程度上所具有的自主性。又如，节愍太子李重俊墓墓道第一过洞东侧小龛的两侧各绘了一位男侍，按照“制度”或传统，这两位男侍应是拱手肃立的姿态，就像其他类似位置常见的形象一样；但是，画工偏偏将北侧的一位画成正匆匆从远处奔跑而来的样子。【65】在李宪墓墓道北壁上绘门楼，大概也是“制度”的规定，但画工却在门楼东开间竹帘后画出一位躬身向下眺望的书生的侧影。【66】如果忽略掉这类的细节，这些壁画与流水线上批量生产出的盆子罐子又有多大的区别？



图18　百子村东汉墓后室西壁壁画中的“画师工” (Susanne Greiff, Yin Shenping: Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der Östlichen Han-zeit in China, abb. 28b, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Mainz, 2002)

朱家道墓壁画的作者似乎有一种愿望，他试图在壁画中突出自己的价值。这种身份的自我认定是与以往不同的，与之形成鲜明对比的是陕西旬邑县百子村东汉墓的例子。【67】该墓后室两侧壁上描绘了墓主夫妇接受属下拜谒的场面，画工夫妇也出现在那些属吏的行列中（图17）。这是目前见到的中国最早的“自画像”。这位画工谦卑之至，并没有写上自己的名字，而只写了“画师工”三字（图18），他在整套壁画中，只是一个小小的配角。如果没有题记，我们无法将他与其他的形象区分开来。

即使如此，我们也不能认为汉代



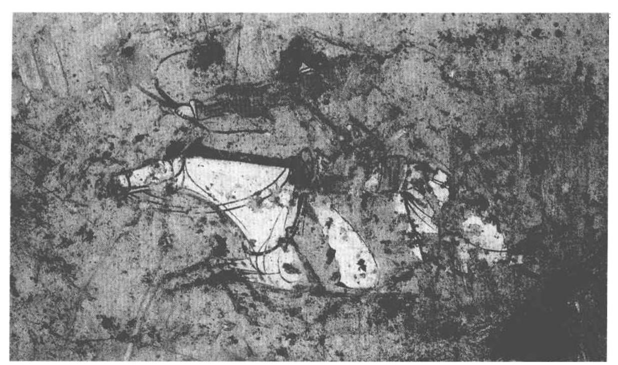


图19　陕西西安理工大学基建工地汉墓东壁射猎图局部之一（采自国家文物局：《2004中国重要考古发现》，第109页，文物出版社，2005年）

图20　陕西西安理工大学基建工地汉墓东壁射猎图局部之二（采自国家文物局：《2004中国重要考古发现》，第109页，文物出版社，2005年）

的画工们完全是在从事一种被动的、不具有创造力的工作，否则，我们就无法解释为什么同样的题材，在汉代被表现得风格各异。实际上，汉代画工在考虑到壁画的宗教和礼仪功能以外，也致力于绘画语言的探索。在汉代壁画的研究中，我们要特别注意中国早期的绘画语言是如何在这个时代进行试验并日益丰富的。

陕西西安理工大学基建工地汉墓东壁有一幅射猎图，在墓葬特殊的环境下，两千年后，画像底稿的一些线条隐约显现了出来，仔细观察可以看到，在底稿中，有的马前腿本来是向后收起的，但在定稿时，画者又将前腿改为平行前伸的样子，这样一来，马儿的动势更加强烈（图19、20）。[68]

这样的修改，不会对绘画的内容以及所表达的观念有任何影响。那么，画工为什么要费心劳神地对这些马腿进行修改呢？答案很可能是，这位画工并不只是在被动地工作，他面壁而立，端详，沉思，推敲，不为这些绘画在丧葬礼仪中的功用，不为雇主的工钱，只是为了把这些奔跑的马儿画得更好。这时候，他就不再是一位仅仅为稻粱谋的普通工匠，而是一位富有自觉意识的艺术家了。也正因为如此，我们才可以将这些作品写入一部中国绘画史。

注　释

【1】 井增利、王小蒙，<富平新发现的唐墓壁画>，《考古与文物》1997年第4期，第8-11页。该报道过于简略，有关的信息还可参考张建林<唐墓壁画中的屏风画>一文（《远望集》编委会，《远望集——陕西省考古研究所华诞四十周年纪念文集》，下卷，第720-729页，陕西人民美术出版社，1998年。）后者发表了该墓西壁和北壁壁画的线描图，可补充前者的不足。

孙志虹通过分析山水壁画的风格，认为墓葬的年代在中唐时期。（<从陕西富平唐墓山水屏风画谈起>，《文博》2004年第6期，第53页。）徐涛和李星明均认定其年代在盛唐后期。（徐涛，<吕村唐墓与水墨山水的起源>，《文博》2001年第1期，第53-57页；李星明，《唐代墓葬壁画研究》，第351页，陕西人民美术出版社，2005年。）赵声良将其年代定于8世纪末至9世纪初。（<唐代壁画中的水墨山水画>，陕西历史博物馆编，《唐墓壁画国际学术研讨会论文集》，第297-313页，三秦出版社，2006年。）

【2】井增利、王小蒙的报道称“西壁与棺床等绘一组山水屏风画”。张建林称这组壁画绘于西壁（<唐墓壁画中的屏风画>，第722页），李星明称壁画“位于墓室西壁棺床之上”（《唐代墓葬壁画研究》，第350页），可知壁画是绘在西壁与棺床相对应的位置，壁画与以石板构筑的棺床恰好构成一具带围屏的榻。

【3】张建林文中提到南壁的卧狮周围绘有屏风的边框，东壁乐舞图也可以看出屏风边框的痕迹，这都是井增利、王小蒙的报道所未涉及的信息。在2008年10月与陕西省文物局徐涛先生的一次谈话中，徐先生认为东壁乐舞图是否为屏风的形式，还有待于进一步推敲。从他提供的照片中，也看不到东壁上有屏风的痕迹。

【4】 李力，<从考古发现看中国古代的屏风画>，中山大学艺术学研究中心编，《艺术史研究》，第1辑，第286页，中山大学出版社，1999年。

【5】李星明，《唐代墓葬壁画研究》，第350-351页。

【6】徐涛，《唐墓所见<昆仑奴青牛图>考释》，第384页，中山大学艺术史研究中心编《艺术史研究》第十辑，中山大学出版社，2008年。

【7】张建林先生也提到，北壁和西壁的侍者“似乎正在侍候挥笔绘屏的画家”。见张建林<唐墓壁画中的屏风画>，第722页。

【8】这种效果至少在视觉层面上表现得相当突出。至于在观念层面上，我们也许可以勉强构建起这些画面之间内在的联系，例如，可以认为山水画和道家的隐逸思想相关，湖石边的鹤姿态闲适，也反映了道家的追求，由青牛或可联想到老子的事迹，靠近墓门的狮子则意在辟邪。

【9】只有在离奇的故事中，这两个世界的界限可以被打破。唐人段成式《酉阳杂俎》前集卷十四记：“元和初，有一士人，失姓字，因醉卧厅中。及醒，见古屏上妇人等悉于床前踏歌，……士人惊惧，因叱之，忽然上屏，亦无其他。”（《唐五代笔记小说大观》，上册，第662页，上海古籍出版社，2000年。）醉酒初醒的无名士子朦胧中看见画中人走下屏风的奇遇，正可反证唐人视屏风画是一个非现实的世界。

【10】Daniel Arasse，ON N’ Y VOIT RIEN，p.36，Denoël，2005；阿拉斯，《我们什么也没看见——一部别样的绘画描述集》，第26页，何蓓译，董强审校，北京大学出版社，2007年。着重号为原作者所加。

【11】同上，p.36，第27页。

【12】在其他墓葬壁画中，奉持文具的侍者也偶有所见，大多与手持其他物品的侍者平列在一起。例如山西太原南郊王郭村北齐娄睿墓甬道后部西壁

绘一侍者手捧插有毛笔的笔格（从扬之水女士说，见扬之水《终朝采蓝——古名物寻微》，第184页，三联书店，2008年），与东壁手中托巾的侍者相对。（山西省考古研究所、太原市文物考古研究所，《北齐东安王娄睿墓》，第64-65页，文物出版社，2006年。）江西乐平县礼林乡九林村石榴花尖山宋墓（王刚中墓？）西壁绘手捧砚台的侍者，与之并列和对置于东壁的还有持节杖的武官、持笏的文官和手捧圆盒、印绶、盘、巾、洗、卷状物等物品的侍者（江西省文物考古研究所、乐平县文物陈列室，<江西乐平宋代壁画墓>，《文物》1990年第3期，第14-18页），墨隐没在各种其他的用品中，并不突出。类似的情况也于河南安阳北宋宣和二年（1120）赵火粲墓，该墓壁画中所绘侍女有持笔（？）与卷轴者，与手持其他物品的侍女并列（魏峻、张道森，<安阳宋代壁画墓考>，《华夏考古》1997年第2期，第104页）。这些侍者可以理解为为墓主而设，侍者所持物品与墓内随葬品在意义上比较一致（如江苏无锡兴竹宋代1号墓中，就随葬有石砚。无锡市博物馆，<江苏无锡兴竹宋墓>，《文物》1990年第3期，第21-22页）。而富平朱家道墓壁画中侍者所持物品单一，画面的形式也与上述墓葬所见有很大的不同。

【13】阿拉斯不断地从观者的角度解释科萨的作品。与科萨的作品陈列于教堂内的情形不同，一般说来，墓葬并不是一个公共空间。关于墓葬壁画的观者，我曾有过专门的讨论，指出墓主的灵魂和个别情况下在墓门封闭前可能进入墓室的生者，都可能是壁画预设的观者。（郑岩，<关于汉代丧葬画像观者问题的思考>，《中国汉画研究》第二卷，第39-55页，朱青生主编，广西师范大学出版社，2006年；鄭岩，〈漢代喪葬画像における觀者の問題〉，加藤直子译，《美術研究》第395号[東京，2008年8月]，第1-19页；Zheng Yan, "Concerning the Viewers of Han Mortuary Art", translated by Eileen Hsiang-ling Hsu, Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the "Wu Family Shrines" and Han China, pp. 92-109, Yale University Press, 2008.）在此需要补充的是，那些在壁画完工后前来验收的赞助人、在墓葬中作画的画工，也是现场的观者。特别是后者在创作时的态度与心理，也应是美术史研究关注的问题。

【14】《历代名画记》，第101页，人民美术出版社，1963年。

【15】《历代名画记》，第30页。值得注意的是，今天写入唐代绘画史的大量唐墓壁画材料，却没有进入张彦远的著作。《历代名画记》中所举的作品，无论是卷轴、屏风，还是寺观壁画，都存在于生者的世界中，都是可以被人们欣赏到的。而深埋在地下的墓室壁画是一种为死者所创作的绘画，是"凶礼"的组成部分，而地下的壁画或许可以在葬礼中被看到，一旦葬礼结束，它们就和生者的眼光完全隔绝开来了。

【16】《后汉书·赵岐传》："（岐）先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。"（第2124页，中华书局，1965年。）

【17】张彦远显然感到证据有限，所以在这段文字之前加入了"（岐）多才艺，善画"一语，使得赵岐的身份看上去更像接近一位"画家"。

【18】Otto Fischer, Die chineseische Malerei der Han-Dynastie, pp.82-83, Berlin, Neff Verlag, 1931; Kojiro Tomita, Portfolio of Chinese Paintings in the Museum (Han to Sung Periods), pls. 1-8, Boston, 1933; Fontein Jan and Wu Tung, Unearthing China' s Past, pp. 96-99, Boston, Museum of Fine Arts Boston, 1973.

【19】贺昌群，<三种汉画之发现>，《文学季刊》创刊号，第233-236页，1934年1月。

【20】研究者习惯于将卷轴画研究的问题、方法和写作方式套用到考古学材料上。对于这一现象的

评论，见郑岩<考古学提供的仅仅是材料吗？>，《美术研究》2007年第4期，第71-76页。

【21】如杨泓先生认为："从考古学的角度来考察，对汉代墓室壁画研究的基础工作，是对汉代墓葬的综合研究。……如果不能弄清汉代的人是如何看待葬仪制度的，自然会用现代人的思维去'诊断'汉代壁画，得出的结论就可想而知了。"他还指出："……在充分肯定汉墓壁画的发现对中国美术史特别是中国古代绘画史研究的重要作用的时候，也不应过分夸大汉墓壁画的艺术价值。因为汉墓壁画在题材方面受丧仪的局限，技法方面也仅能反映当时绘画艺术的一般情况，绝非代表汉代艺术的佳作。"见杨泓<中国古代墓葬壁画综述>，第175、178页，考古杂志社，《探古求原——考古杂志社成立十周年纪念学术文集》，科学出版社，2007年。

【22】巫鸿，《礼仪中的美术》，郑岩等译，三联书店，2005年。

【23】Wilma Fairbank, Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds, p. 4, Cambridge, Harvard University Press, 1972.

【24】《三国志·魏书·文帝纪》，第81页，中华书局，1959年。

【25】河北省文物研究所、保定市文物管理处，《五代王处直墓》，文物出版社，1998年；孟晖，《花间十六声》，第28-29页，三联书店，2006年；郑岩，<装堂花新拾>，《中国文物报》2001年1月21日，第4版。

【26】辽宁省博物馆、辽宁铁岭地区文物组，<法库叶茂台辽墓记略>，《文物》1975年第12期，第26-36页。

【27】杨泓，<记柿庄金墓壁画"捣练图">，《逝去的风韵——杨泓谈文物》，第218-220页，中华书局，2007年

【28】大同市文物陈列馆、山西省云冈文物管理所，<山西省大同市元代冯道真、王青墓清理简报>，《文物》1962年第10期，第45页。

【29】李铸晋，《鹊华秋色——赵孟頫的生平与画艺》，第156-160页，三联书店，2008年。

【30】手卷式绘画的雏形在东汉已经出现，至南朝刘宋装背日精，确立其形制。挂轴则粗成于唐代，完备于北宋。有关论述见薛永年《晋唐宋元卷轴画史》，第2页，新华出版社，1993年。

【32】西安市文物保护考古所，<西安北周康业墓发掘简报>，《文物》2008年第6期，第14-35页。对于康业墓石榻画像形式的初步分析，见郑岩<北周康业墓石榻画像札记>，《文物》2008年第11期，第67-76页。

【33】另一个例子是山东济南马家庄武平二年（571）祝阿县令道贵墓，其墓室正壁墓主像背后的屏风上草草绘出远山和云气。（济南市博物馆，<济南市马家庄北齐墓>，《文物》1985年第10期，第42-48、66页。）在年代略晚的山东嘉祥杨楼英山隋开皇四年（584）徐敏行墓壁画中，墓主夫妇坐像的背后有一具单体的屏风，其上绘有单独的山水。（山东省博物馆，<山东嘉祥英山一号隋墓清理简报——隋代墓室壁画的首次发现>，《文物》1981年第4期，第28-33页。）

【34】另一个例子是山东济南马家庄武平二年（571）祝阿县令道贵墓，其墓室正壁墓主像背后的屏风上草草绘出远山和云气。（济南市博物馆，<济南市马家庄北齐墓>，《文物》1985年第10期，第42-48、66页。）在年代略晚的山东嘉祥杨楼英山隋开皇四年（584）徐敏行墓壁画中，墓主夫妇坐像的背后有一具单体的屏风，其上绘有单独的山水。（山东省博物馆，<山东嘉祥英山一号隋墓清理简报——隋代墓室壁画的首次发现>，《文物》1981年第4期，第28-33页。）

【35】前述富平墓山水屏风壁画和棺床组合所反映的，便是这种石棺床的结构。

【36】实际上，这类石榻在北魏迁洛之后就开始

在高等级的墓葬中流行，其画像题材相当丰富，除了孝子故事，还有墓主像、出行等内容。（有关资料见贺西林<北朝画像石葬具的发现与研究>，《汉唐之间的视觉文化与物质文化》，巫鸿主编，第341-376页，文物出版社，2003年。）因为这些葬具上的画像和墓葬壁画具有一致性，所以，我们可以将二者放在一起进行研究。（郑岩，《魏晋南北朝壁画墓研究》，第98-106页，文物出版社，2002年。）
另外，石榻围屏上的画像与北魏平城时代司马金龙（卒于太和八年，即公元484年）墓漆画木屏风的差别也值得注意。（山西省大同市博物馆、山西省文物工作委员会，<山西省大同石家寨北魏司马金龙墓>，《文物》1972年第3期，第20-33页。）论者一般认为后者可能是日常居室中的实用品，而不是特别为随葬制作的。所以，它保留了日常生活中屏风的装饰方式，只绘制了单一的列女孝子图，而不见平城时代墓葬壁画中的其他内容。同样，康业画像中所表现的生活场景中的屏风，也只是装饰了单一的山水画。而作为葬具使用的石榻之围屏上的画像，则要利用更广泛的题材来满足丧葬的需要。

【37】内蒙古自治区博物馆文物工作队，《和林格尔汉墓壁画》，文物出版社，1978年。

【38】中国社会科学院考古研究所河南第二工作队，<河南偃师杏园村东汉壁画墓>，《考古》1985年第1期，第18-22页。

【39】北京历史博物馆、河北省文物管理委员会，《望都汉墓壁画》，中国古典艺术出版社，1955年。

【40】临朐县博物馆，《北齐崔芬壁画墓》，第23-32页，文物出版社，2002年。

【41】如山东济南八里洼北齐墓就有同类壁画发现。（山东省文物考古研究所，<济南市东八里洼北朝壁画墓>，《文物》1989年第4期，第67-78页。）

【42】殿堂寺观壁画与墓葬壁画的功能和意义有所差别，但它们都采用了壁画的形式，所以，在同一历史时期内，二者仍有一定的可比性。

【43】洪兴祖撰、白化文等点校，《楚辞补注》（重印修订本），第85-119页，中华书局，1983年。《天问》是极易查阅的文献，限于篇幅，此处不再引用其原文。

【44】出处同注释43，第85页。孙作云先生认为，屈原所见，是春秋末年楚昭王十二年（公元前504年）从郢都迁往鄀地（今湖北宜城县东南四十五公里）所建楚宗庙中的壁画。孙作云<从《天问》中所见的春秋末年楚宗庙壁画>，第62页，孙作云《天问研究》，河南大学出版社，2008年。

【45】孙作云，<《天问》的写作年代及地点>，《天问研究》，第12页。

【46】孙作云，<《天问》校正本>，《天问研究》，第102-108页。

【47】孙作云，<从《天问》中所见的春秋末年楚宗庙壁画>，《天问研究》，第62页。

【48】费振刚、胡双宝、宗明华辑校，《全汉赋》，第528-529页，北京大学出版社，1993年。

【49】《历代名画记》，第50-51页。

【50】李星明，《唐代墓室壁画研究》一书的下编为"绘画史中的唐墓壁画"，他的目标是"……将壁画从墓葬中'剥离'出来，暂时脱离墓葬文化的上下文，将其置于唐代绘画史的语境中来阐发起艺术史方面的意义"（第229页）。作者未对这一方法的前提加以说明。在我看来，尽管李著所说的"绘画史"未免过分拘泥于其传统的意义，但这种做法的确与《历代名画记》的叙事方式"暗合"。

【51】有关讨论见向达<唐代俗讲考>，向达，《唐代长安与西域文明》，第294-336页，三联书店，1957年；郑振铎，《中国俗文学史》，第154页，上海人民出版社，2006年。

【52】钱易，《南部新书》戊："长安戏场多集于

慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐，名德聚之安国，士大夫之家入道尽在咸宜。”

【53】于玉安编，《中国历代美术典籍汇编》，第六册，《唐朝名画录》，第290页，天津古籍出版社，1997年。

【54】俞剑华注译，《宣和画谱·卷二》，<道释二>，第59页，江苏美术出版社，2007年。

【55】《历代名画记》，第53页。

【56】薛永年，《晋唐宋元卷轴画史》，第3页。

【57】《历代名画记》，第49页。

【58】《历代名画记》，第71页。又见宋郭若虚《图画见闻志》卷五“会昌废壁”条，《图画见闻志》，第127-128页，人民美术出版社，1963年。

【59】我曾根据墓葬门外甬道两壁的题记，推测陕西旬邑百子村东汉墓壁画曾在完成后，有可能对外界开放。有论者误认为我说的是一种普遍的现象。其实我在文中已经强调，我所讨论的只是一个特例。见郑岩<关于汉代丧葬画像观者问题的思考>。

【60】《唐朝名画录》，第288页。

【61】《唐朝名画录》，第296页。

【62】《历代名画记》，第12页。白适明认为，8世纪之盛唐时期已经形成了包含“人物”、“屋宇”、“山水”、“鞍马”、“鬼神”和“花鸟”等六大画科，至11世纪左右才开始产生更细腻的转变。（白适明，<盛世文化表象——盛唐时期“子女画”之出现及其美术史意义之解读>，《艺术史研究》第9辑，第46页注释2，中山大学出版社，2007年。）

【63】2008年9月26日，在杭州召开的“考古与艺术史的交汇”国际学术研讨会上，雷德侯[Lothar Ledderose]教授提醒我注意，也许该墓壁画是由多位画工合作完成的。如果这种可能性成立，那么，他们的分工形式可能就比较接近在寺观内绘制壁画的画工，即不同的画家负责不同壁面上的绘画。

【64】考古类型学采用的“典型器物”必须“使用量大”，这样“才能在各遗迹单位有较多发现，便于比较”。（俞伟超，《考古学是什么——俞伟超考古学理论文选》，第78页，中国社会科学出版社，1996年。）

【65】陕西省考古研究所、富平县文物管理委员会，《唐节愍太子墓发掘报告》，第49页，科学出版社，2004年。

【66】陕西省考古研究所，《唐李宪墓发掘报告》，第131页，科学出版社，2005年。

【67】Susanne Greiff, Yin Shenping, Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der Östlichen Han-zeit in China, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag · Wiesbaden, Mainz, 2002.

【68】国家文物局，<西安理工大学西汉壁画墓>，《2004中国重要考古发现》，第107-113页，文物出版社，2005年。该墓壁画中马儿四肢腾空，前后同时平伸的姿态与法国浪漫主义画家席里柯[Theodore Géricault 1791-1824]《爱普松赛马》一图中的马相似，这种画法在中国古代十分常见，相关讨论见郑岩<中国古画中马儿的爱普松跑法>，《马的中国历史》，杨泓等著，第90-96页，香港，商务印书馆，2008年。

“霍去病墓”的再思

贺西林

茂陵以东约一公里处，耸立着一座奇特的土丘，土丘上下散落着许多大石和石雕，很像一座小山，其南侧立有清乾隆四十一年（1776）的一座石碑，上面写着“汉骠骑将军大司马冠军侯霍公去病墓”（图1）。

20世纪早期，西方和日本汉学家接踵而至，开启了对“霍去病墓”现代意义上的调查研究。1914年，法国汉学家组队对中国川陕古迹进行了实地考察，在随后发表的调查报告中，谢阁兰［V. Ségalen］详述了“霍去病墓”。[1] 1923年，J. Lartigue踏访了该遗址，并著有论文。[2] 1924年，美国汉学家毕安琪［C. W. Bishop］接续而来，撰写了考察报告。[3] 之后，C. Hentze、H. Glück、J. C. Ferguson、水野清一等多位汉学家亦相继发表论文。[4] 除

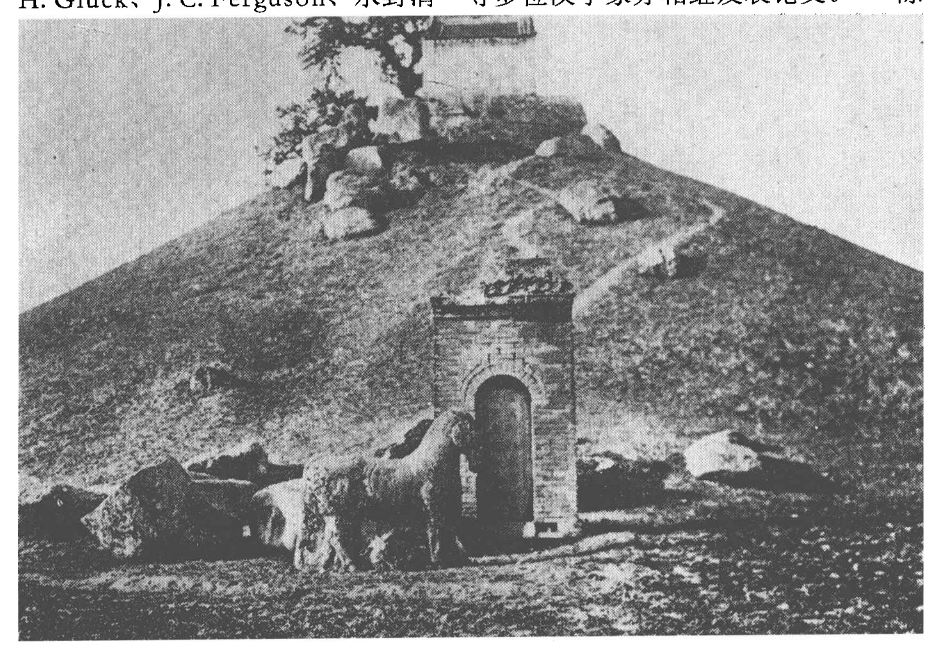


图1 “霍去病墓”

专论外，喜龙仁［Osvald Sirén］、H. D' Ardenne、桑原骘藏、足立喜六在相关著作中对此也有简要载述。[5] 30年代，国人马子云、滕固亦对“霍去病墓”及其石雕进行过考察著录。[6] 20世纪50年代至今，对茂陵及“霍去病墓”的调查和研究不曾间断。考古工作者于1962年和2003年分别对茂陵及其附属遗迹进行了大规模调查勘探，并发表了正式简报。[7] 此外，顾铁符、王子云、陈直、傅天仇、杨宽、刘庆柱、李毓芳、何汉南、林梅村、陈诗红、A. Paludan等学者亦各抒己见，推陈出新。[8] 回顾近百年学术史，学者们通过调查勘探、著录考证、分析阐释等方式，就“霍去病墓”及其石雕的礼仪规制、渊源与风格、思想性等问题进行了全面、深入的探讨，可谓硕果累累。

然而上述所有讨论皆基于同一个前提，即认定了毕沅题字立碑的那座小山丘就是霍去病墓。笔者以为这个前提的设定缺乏足够依据，因为现有文献和考古材料远远不足以支撑它，故其只能被视作一个假设，或一种可能，而绝非既定事实，那么也就是说这座小山丘除可能是霍去病墓外，或许还存在其他可能性。此外，也正是基于同一前提，上述绝大部分的讨论都把这座小山丘的特殊形制及其石雕的思想性归结为纪功，唯水野清一指出其除纪功性外，可能还隐含着另一层意义。水野清一这一洞见虽然同样基于上述前提，但对重新检讨这座小山丘的功能、思想性及其可能的属性提供了重要的线索和启示，循着这条线索，我们或许会有新的思考。

霍去病墓的最早记载见于《史记》。《史记·霍去病传》：“骠骑将军……元狩六年而卒。天自悼之，发属国玄甲军，陈自长安至茂陵，为冢象祁连山。”[9]《汉书·霍去病传》亦曰：“去病……元狩六年薨。上悼之，发属国玄甲，军陈自长安至茂陵，为冢象祁连山。”[10]《汉纪·孝武皇帝纪》也见类似记载。[11] 关于石雕的最早记载见于《史记·霍去病传》司马贞索引姚氏案，曰：“冢在茂陵东北，与卫青冢并。西者是青，东者是去病冢。上有竖石，前有石马相对，又有石人也。”[12] 亦见于《汉书·霍去病传》颜师古注，曰：“在茂陵旁，冢上有竖石，冢前有石人马者是也。”[13] 此外，唐《元和郡县志》、宋《太平寰宇记》、《长安志》、清《关中胜迹图志》、《兴平县志》、《陕西通志》等历代文献皆有关于霍去病墓或石雕的简略记载，内容多袭《史记》、《汉书》及其相关注解。[14] 其中清乾隆四十二年修《兴平县志》记载，乾隆四十一（1776）时任兴平知县顾声雷请陕西巡抚毕沅题字立碑，以官方名义正式确认前述小山丘为霍去病墓。[15]

在整个茂陵陵区中，唯毕沅题字树碑的土丘上下散落有许多大石块，其外观最具“山”形，并且上下还存有多件大型石雕，其中包括所谓的“马踏匈奴”石雕（图2）。这座土丘的方位、状貌及其个别石雕的题材和象征性与上述文献记载吻合。故此，人们不仅自然而然，并且理所当然地认为这座小山

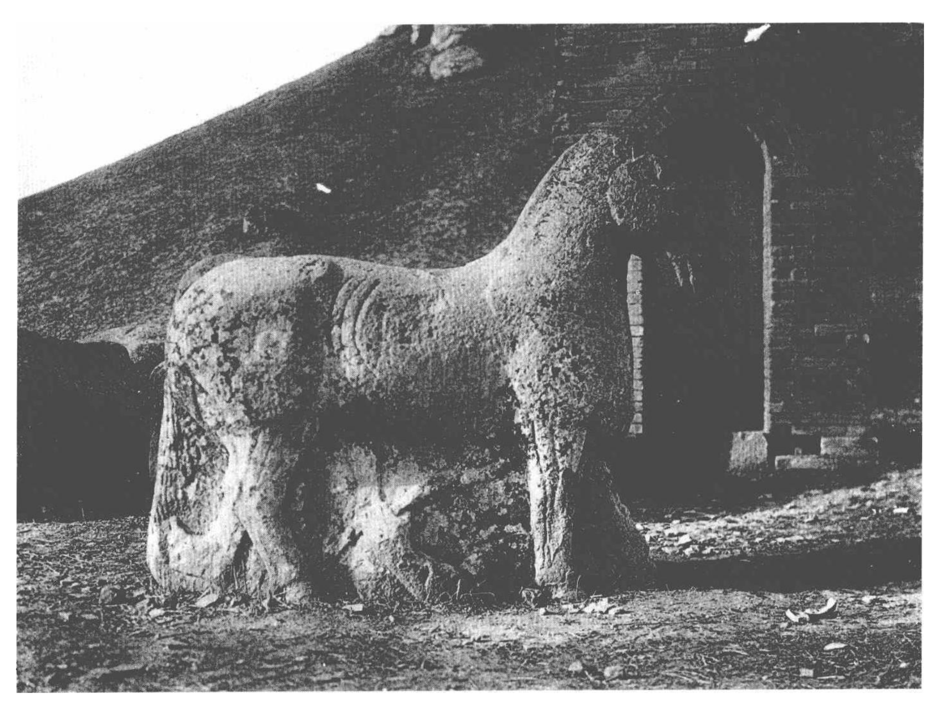


图2 "马踏匈奴"，石雕，西汉，高168厘米，长190厘米

丘就是霍去病墓。直至今日，大家提到茂陵的其他土冢可以说"传为金日磾墓"、"毕沅所谓的霍光墓"，然而但凡谓及"霍去病墓"，皆肯定之。若仔细检视历代文献，并观照近年来相关考古钻探和发掘简报，笔者发现这种认识的形成存在明显的逻辑疏漏，其中很多问题值得再思。

早期文献《史记·霍去病传》、《汉书·霍去病传》只记载霍去病墓"为冢象祁连山"，并未说明霍去病墓之具体地望，也只字未提石雕。石雕之最早记载见于《史记·霍去病传》唐司马贞所引姚氏语，据水野清一考证，姚氏可能是南朝陈姚察（533-606）。[16]《陈书·姚察传》记载，其曾于陈太建初（569）报聘于周，并著有《西聘道里记》，所述事甚详。[17]此外，石雕还见于《汉书·霍去病传》唐颜师古（581-645）注。南朝陈太建初距汉武帝元狩六年（前117）相去686年，唐颜师古所处时代更是相距700年以上。强调这一点，并非企图颠覆这批石雕的年代，因为从石雕的风格样式以及共存的"左司空"、"平原乐陵……"题记刻石看，其为西汉遗存不成问题，然而问题在于姚、颜二人凭什么说列竖石、存石雕的那座小土丘就是霍去病墓。

桑原骘藏1907年踏访"霍去病墓"时，其北100多米处尚存一小丘，前有清康熙三十六（1697）年所立的"汉霍去病墓"碑。[18]且当地乡人一直把这座小丘称祁连山，而把南面的"霍去病墓"称石岭子[19]。清乾隆四十二年（1776）修《兴平县志》说："今案师古之说是也，尚存石马一。土人呼曰祁连山矣，不念谁何假路北小冢当之，知县顾声雷请巡抚毕沅题碑改正。"[20]然而考古钻探证实"霍去病墓后面100米处、现在的茂陵博物馆宿舍区内有传说是霍去病的'衣冠冢'，封土已平，经钻探为一座

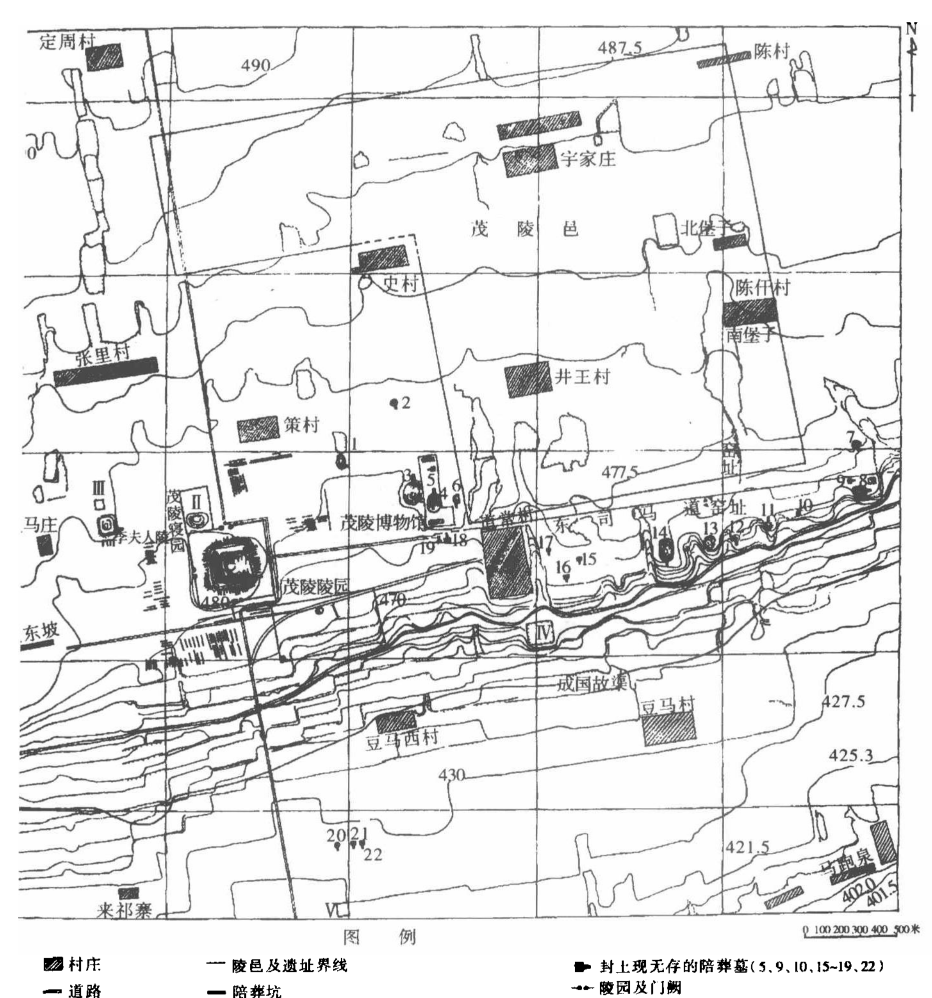


图3　茂陵钻探调查平面图，采自咸阳市文物考古研究所《汉武帝茂陵钻探调查简报》，《考古与文物》2007年第6期，第24页

墓葬，墓室东西19米，南北21米，墓道西向，长32米、宽8-14米”。[21]如此，康熙三十六年碑与乾隆四十一年碑孰是孰非？所谓“衣冠冢”之说可信吗？

2003年考古钻探调查表明，茂陵东部司马道两侧，共分布着19座陪葬墓，存有封土者11座，封土不存者8座（图3）。其中“霍去病墓前面、茂陵东司马道南部有两座大型墓葬，墓道皆朝北，其中东边一座陕西省考古研究所进行过发掘，西边的一座我们钻探时发现，地面封土不存”。[22]两墓位于现茂陵博物馆大门外不远处，距“霍去病墓”封土皆很近，且都是大型墓葬，其墓主身份、地位肯定绝不一般，那么我们要问的是：这两座大型陪葬墓的主人又是谁呢？

《汉书·卫青传》记大将军卫青薨，“起冢象庐山”（匈奴辖区山名，一说为寘颜山），但未指明冢之地望。对其方位的最早记载见于南陈姚察语，即“冢在茂陵东北，与卫青冢并。西者是青，东者是去病冢”。[23]唐

颜师古亦曰："在茂陵东，次去病冢西，相并者是也"。[24]其后文献及口传皆据此认为"霍去病墓"西北约50米处那座土冢就是卫青墓，冢前亦立有清乾隆四十一年毕沅所书"汉大将军大司马长平侯卫公青墓"石碑。然而20世纪考古发现则对这种传统说法提出了挑战。茂陵以东2公里处东西并列着5座冢，其中西端一座最大，南北长95米，东西宽64米，高22米，南高北低，颇似羊头，故当地人称"羊头冢"，1981年，该冢一号陪葬坑出土大量器物，其中很多铜器上有"阳信家铭"，[25]据此，学者断定其为武帝长姊卫青妇阳信长公主墓。[26]而根据《汉书·卫青传》记载："元封五年，青薨。""与主合葬，起冢象庐山云。"[27]如此，是否意味着"羊头冢"就是"庐山"呢？是姚察、师古记载有误，还是另有其他原因？对此有学者提出一种假设，说"从《汉书》行文的语气看，公主可能比卫青先死。可否假定公主先葬于一号无名冢（即"羊头冢"）处，待卫青死后，公主迁葬于卫青墓处，与卫青墓并列于'庐山'形的大冢下。原来的随葬器物仍埋于无名冢处，未作搬迁，所以出现了现在所看到的这种现象"。[28]这种假设能否成立，实在令人怀疑。退一步讲，即便这一假设成立，位于"霍去病墓"西北50米处的冢丘就是卫青墓，那么我们不禁要问：同为抗击匈奴英雄的卫将军冢既不具备"山"的外观，封土上也未竖石，且不见大型石雕，若两墓都是以匈奴辖区之山为冢，用以旌功，那么相距咫尺之遥的两墓为何形制大异？

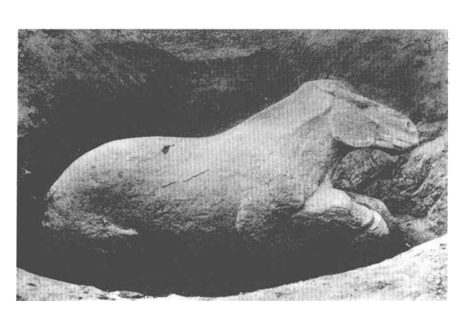
图4 卧马，石雕，西汉，长260厘米，高104厘米

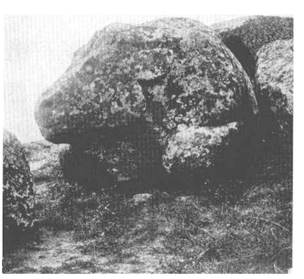
图5 卧牛，石雕，西汉，长260厘米，宽160厘米

图6 伏虎，石雕，西汉，长200厘米，宽84厘米

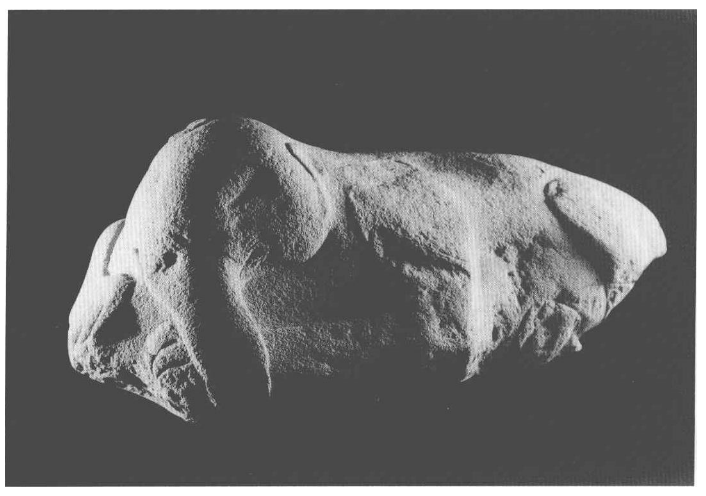
图7 卧象，石雕，西汉，长189厘米，宽103厘米

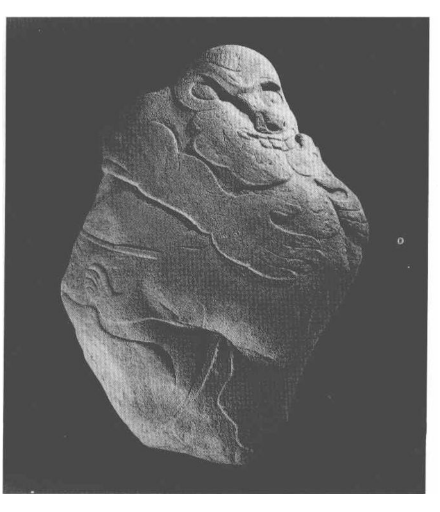
图8 力士抱熊，石雕，西汉，高277厘米，宽172厘米











此外，传说与文献对古遗址地望讹传的事例不胜枚举，如长沙马王堆西汉轪侯家族墓地旧传为五代时楚王马殷及其家族的墓地，故名马王堆。而《太平寰宇记》则记载此处为汉长沙王刘发程唐二姬的墓地，号曰“双女坟”。后《大清一统志》、《湖南通志》、《长沙县志》皆沿袭此说。古往今来，没有人对此表示怀疑，但发掘表明此前所有的传说和记载都是错误的。再如，位于陕西咸阳周陵镇北的两座封土，自宋以来就被视为周文王和周武王的陵墓，陵前还立有清乾隆年间毕沅所书石碑，旁边祠堂内尚存有明清碑刻32通。然而2007年考古发掘证实，两冢系战国晚期某代秦王的陵墓，并非千余年来文献和口传中所谓的周文王和周武王的陵墓。故我们不是没有理由去怀疑“霍去病墓”这一概念的生成是否也存在着以讹传讹的可能呢？

也正是基于认可“霍去病墓”这一前提，学者们大都不假思索地视前述小山丘为“祁连山”，并把它的思想性完全归结于旌功。不错，《史记》确谓霍去病墓“为冢象祁连山”，司马贞索引引北魏崔浩（？-450）亦言：“去病破昆邪于此山，故令为冢象之以旌功也。”[29]然而司马迁、崔浩二人所说“祁连山”是否就是这座小土丘还另当别论。此外，“马踏匈奴”石雕虽具纪功表象，但内涵到底如何，尚很难说。其他石雕的母题则绝非取自祁连山中的野兽，一个简单不过的道理就是祁连山绝不可能出现大象。而其中马、虎、象、鱼、蟾蜍等动物以及力士抱熊都是汉代神仙世界中常见之母题（图4、图5、图6、图7、图8）。20世纪早期石雕的分布还表明，除“马踏匈奴”、卧马等几件作品位于土丘下外，其余皆在土丘上不同位置（图9、图10）。土丘上石雕与竖石错落，景象正如水野清一之洞见，酷似汉代的博山炉[30]或其他博山形器（图11、图12、图13、图14）。如此，与其说这座土丘是“祁连山”，不如说它是一座“仙山”。

倘若这座土丘象征仙山，即便它是一座墓葬，[31]抑或就是霍去病墓，

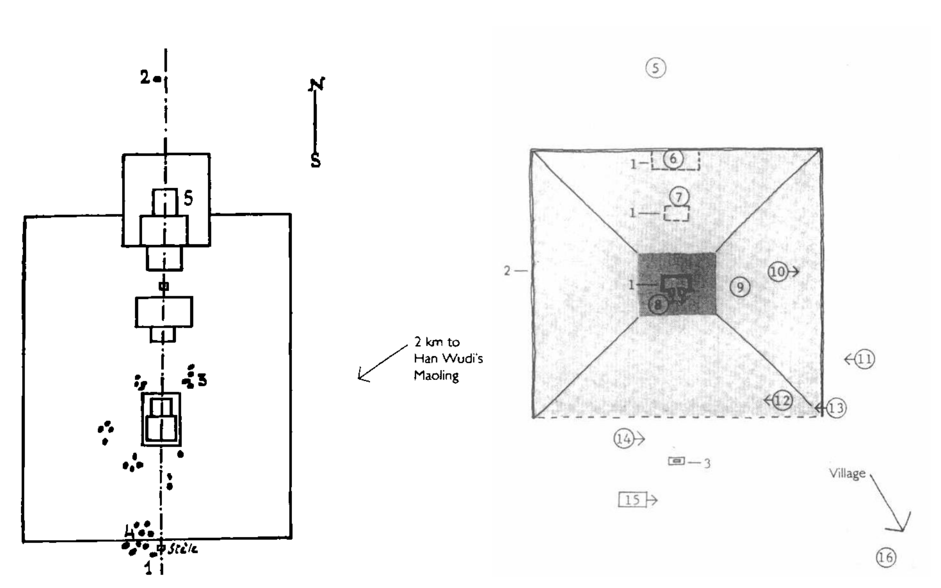
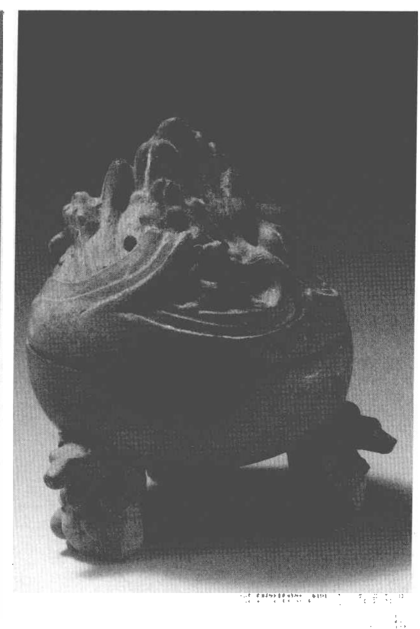
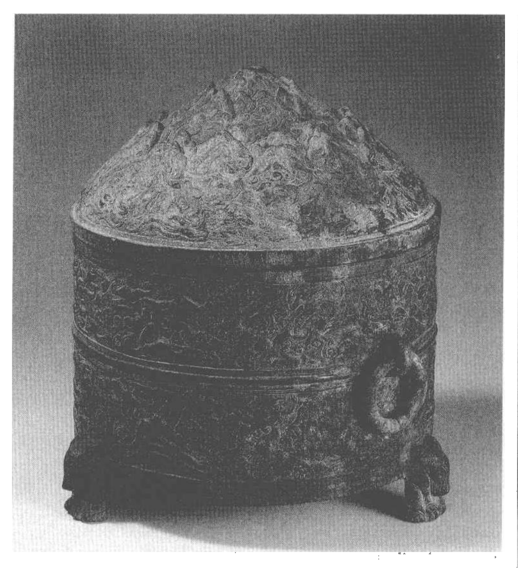


图9　“霍去病墓”平面图，1.“马踏匈奴”，2.卧马，3.卧牛，4.残立马，5.力士抱熊，采自J. Lartigue, “Au Tombeau de Houo K’iu-ping” Artibus Asiae ,1927,No.2,pp.86

图10　“霍去病墓”石雕分布图，5.卧马，6.力士抱熊，7.蟾蜍，8.鱼，9.怪兽食羊，10.卧牛，11.残人像，12.跃马，13.伏虎，14.残立马，15.“马踏匈奴”，采自A.Paludan,The Chinese Spirit Road:The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary,Yale University Press,New Haven and London,1991.pp.241







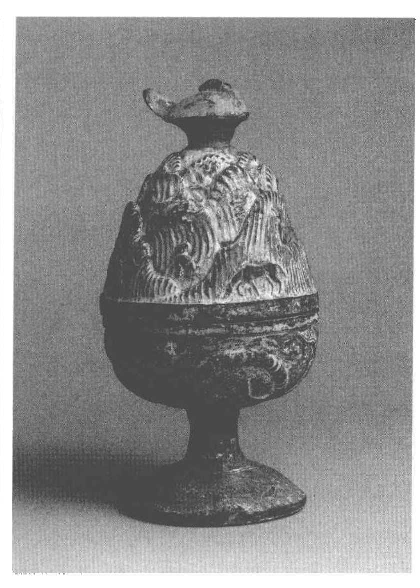


图11 博山炉，错金青铜器，西汉，高26厘米，腹径15.5厘米，河北满城陵山中山靖王刘胜墓出土，河北省博物馆藏

图12 博山炉，彩绘陶器，西汉，高15.2厘米，直径13.3厘米，美国大都会博物馆藏

图13 博山尊，青铜器，西汉，高28.1厘米，径23.5厘米，甘肃平凉出土，甘肃省博物馆藏

图14 博山豆，彩绘陶器，西汉，高22.2厘米，直径11.4厘米，美国大都会博物馆藏

那么其功能和思想性的主旨亦肯定不在纪功，而在于通过构建一个虚拟的神仙世界，以此来表达不死和永生的观念。

汉代是神仙信仰风靡的时代，有学者在评析汉武帝时说："汉武帝对神仙的向往，对方士的迷信，比秦始皇有过之而无不及。……一部《史记·孝武本纪》所记全是武帝祭祀鬼神，迷信神仙之事。……由于汉武帝在位时间长达五十余年，因此他的行为对汉代社会不能不产生巨大影响。"【32】神仙思想可以说渗透于汉代社会生活的方方面面，并成为当时文学和艺术表达的一项主题，汉代的文赋、建筑、绘画、雕塑、器物无不充斥有浓郁的神仙气

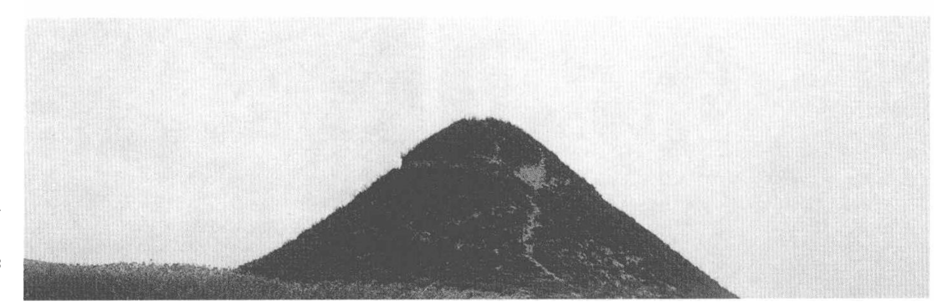


图15　甘泉宫通天台遗址，西汉，台高约16米，石熊高125厘米，腰围293厘米

息。仅就建筑而言，见于文献的集仙宫、仙人观、渐台、通天台、望仙台、神明台、集仙台等与神仙信仰有关的建筑就可谓林林总总，不可胜数。

《史记·孝武本纪》说建章宫“其北治大池，渐台高二十余丈，名曰泰液池，中有蓬莱、方丈、瀛洲、壶梁，象海中神山龟鱼之属。”司马贞所引引《三辅故事》云：“殿北海池北岸有石鱼，长二丈，广五尺，西岸有石龟二枚，各长六尺。”[33]1973年，西安西郊高堡子村西汉建章宫泰液池遗址出土一件大石鱼，长490厘米，头径59厘米，尾径47厘米。[34]石鱼大致轮廓呈橄榄形，仅见有鱼眼，造型非常简练，颇具西汉大型石雕风格，故证明上述文献记载可信。

《史记·孝武本纪》、《汉书·郊祀志》皆记载元封二年（109），武帝听信方士公孙卿之言，为招来神仙，于皇室举行重大祭天仪式的甘泉宫作通天台。[35]现存于陕西淳化县凉武帝村东的两座高大土堆即西汉甘泉宫通天台基址，两台基东西对峙，高约16米。其南侧不远处尚存一石熊和一石鼓，石熊高125厘米，腰围293厘米，造型敦实，风格简约，颇似“霍去病墓”石雕（图15）。[36]

可以想见既然武帝于宫中大兴神仙建筑，那么茂陵陵区中也肯定缺少不了这类建筑。茂陵封土东南500米范围内现存两处汉代高台建筑遗址，其中较矮的一处被认为是文献中所说的孝武园“白鹤馆”遗址，较高的一处现高约9米，上有数块天然巨石，当地人称“压石冢”。[37]两处遗址皆被认定为建筑遗址，但其功能如何，目前尚难断定。然而与“压石冢”类似，“霍去病墓”上亦存大量石块，据说上下共有大小石块150余，[38]其中大多为天然石块，亦见有建筑基石。若以方士公孙卿所言“仙人好楼居”以及宫苑神仙建筑状貌推测，茂陵陵区与神仙信仰有关的建筑亦当高大耸立。那么通览整个茂陵陵区，又有那座遗址具备如此状貌和性质呢？答案似乎是不言而喻、不明自白的。

艺术史是开放的，在“霍去病墓”尚未发掘前，就其任何质疑和思考皆有存在的理由。

注 释

【1】G. de Voision, J. Lartigue et V. Ségalen, "Premier Exposé des Résultats Archéologiques Obtenus Dans la Chine Occidentale Par la Mission" Journal Asiatique" Onzième Série tome V, Paris, 1915,pp.471-473. V. Ségalen, "Recent Discoveries in Ancient Chinese Sculpture" Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society Vlo.XLVIII, Shanghai, 1917, pp.153-155. V. Ségalen, G. de Voision et J. Lartigue, Mission Archéologiques en Chine(1914), 1, Paris, 1923, pp.33-43.

【2】J. Lartigue, "Au Tombeau de Houo K' iu-ping" Artibus Asiae, 1927, No.2, pp.85-94.

【3】C.W.Bishop, "Notes on the Tomb of Ho Ch' u-ping" Artibus Asiae, 1928-29, No.1, pp.34-46.

【4】C.Hentze, "Les Influences Etrangeres Dans le Monument de Houo-K' iu-ping", Artibus Asiae, 1925-1926, No.1, pp.31-36. H.Glück, "Die Entwicklungsgeschichtliche Stellung des Grabmales des Huo Kiu-ping", Artibus Asiae, 1927, No.1, pp.29-41. J.C.Ferguson, "Tomb of Ho ch' ü-ping" Artibus Asiae, 1928-1929, No.4, pp.228-232. 水野清一《前汉代に於ける墓饰石雕の一群に就いてて——霍去病の坟墓》,《东方学报》(京都)第三册,1933年,第324-350页。

【5】Osvald Sirén, Histoire des Arts Anciens de la Chine, tome III, La Sculpture, Paris et Bruxelles, 1930, pp. H.D' Ardenne, La Sculpture Chinoise, Paris, 1931, pp.30-34. 桑原骘藏《考史游记》,北京:中华书局,2007年,第61页。足立喜六《长安史迹の研究》,东京:东洋文库,1933年。

【6】马子云《西汉霍去病墓石刻记》,《文物》1964年第1期(该文写于1933年),第45-46页。滕固《霍去病墓上石迹及汉代雕刻之试察》,《滕固艺术文集》,上海:上海人民美术出版社,2003年,第270-279页(原载《金陵学报》第四卷,第2期,1934年)。

【7】陕西省文物管理委员会《陕西兴平县茂陵勘查》,《考古》1964年第2期,第86-89页。咸阳市文物考古研究所《汉武帝茂陵钻探调查简报》,《考古与文物》2007年第6期,第23-30页。

【8】顾铁符《西安附近所见的秦汉雕塑艺术》,《文物参考资料》1955年第11期,第3-11页。王子云《西汉霍去病墓石刻》,《文物参考资料》1955年第11期,第13-18页。陈直《陕西兴平县茂陵镇霍去病墓新出土左司空石刻题字考释》,《文物参考资料》1958年第11期,第63页。傅天仇《陕西兴平霍去病墓前西汉石雕艺术》,《文物》1964年第1期,第40-44页。杨宽《中国古代陵寝制度史研究》,上海:上海古籍出版社,1985年,第72页。刘庆柱、李毓芳《西汉十一陵》,陕西人民出版社,1987年。何汉南《霍去病冢及石刻》,《文博》1988年,第2期,第20-24页。林梅村《秦汉大型石雕艺术源流考》,见其著《古道西风——考古新发现所见中西文化交流》,北京:三联书店,2000年,第99-165页。陈诗红《霍去病墓及其石雕的几个问题》,《美术》1994年第3期,第85-89页。A.Paludan, The Chinese Spirit Road:The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary, Yale University Press, New Haven and London, 1991.pp.17-27.

【9】司马迁《史记》，北京：中华书局，1982年，第2939页。

【10】班固《汉书》，北京：中华书局，1962年，第2489页。

【11】荀悦《汉纪》，见张列点校《两汉纪》，北京：中华书局，2002年，第221页。

【12】同注9，第2940页。

【13】同注10。

【14】李吉甫《元和郡县志》卷二、乐史《太平寰宇记》卷二十七、宋敏求《长安志》卷十四、刘於义等《陕西通志》卷七十，分别见《文津阁四库全书》，北京：商务印书馆，2005年，卷一五九第830页、卷一六〇第81页、卷一九五第60页、卷一八六第317页。毕沅《关中胜迹图志》卷八，见毕沅撰、张沛校点《关中胜迹图志》西安：三秦出版社，2004年，第285页。

【15】顾声雷修、张埙纂《兴平县志》卷七，光绪二年（1876）刻本，见《中国地方志集成·陕西府县志辑》（6），南京：凤凰出版社，2007年，第58页。

【16】水野清一《前汉代に於ける墓饰石雕の一群に就いてて——霍去病の坟墓》，《东方学报》（京都）第三册，1933年，第328-329页。

【17】姚思廉《陈书》，北京：中华书局，第348-349页。

【18】桑原骘藏《考史游记》，北京：中华书局，2007年，第61页。

【19】同注16，第329页。马子云《西汉霍去病墓石刻记》，《文物》1964年第1期，第45页。

【20】同注15。

【21】咸阳市文物考古研究所《汉武帝茂陵钻探调查简报》，《考古与文物》2007年第6期，第27-28页。

【22】同注21，第27页。

【23】同注12。

【24】同注10，第2490页。

【25】咸阳地区文管会、茂陵博物馆《陕西茂陵一号无名冢一号从葬坑的发掘》，《文物》1980年第9期，第1-8页。

【26】負安志《谈“阳信家”铜器》，《文物》1980年第9期，第18-20页。

【27】同注10，第2489-2490页。

【28】丰州《汉茂陵“阳信家”铜器所有者的问题》，《文物》1983年第6期，第65页。

【29】同注9，第2939-2940页。

【30】同注16，第248-249页。

【31】同注21，第27页。

【32】林剑鸣等《秦汉社会文明》，西安：西北大学出版社，1988年，第284页。

【33】同注9，第482-483页。

【34】黑光《西安汉泰液池出土一件巨型石鱼》，《文物》1975年第6期，第91-92页。

【35】同注9，第479页；同注10，第1242页。

【36】姚生民《关于汉甘泉宫主体建筑位置问题》，《考古与文物》1992年第2期，第94页。

【37】同注21，第26页；陕西省文物管理委员会《陕西兴平县茂陵勘查》，《考古》1964年，第2期，第87-88页。

【38】陈直《汉书新证》，天津：天津人民出版社，1979年，第322页。

连云港孔望山摩崖造像图像学意义探析*

王　睿

孔望山是位于江苏省连云港市海州区东北5里的一座孤立小山，山南麓最西端的岩块被劈削、凿平形成大小不等的平整立面，上面有用剔地浅浮雕技法雕造的崖面造像和在崖面造像间零散分布的小龛，山前开阔地带和山峰上还分布有石刻遗迹。1981年公布了摩崖造像的调查结果，其中也涉及了分布在山前开阔地带上的石象、石蟾蜍和碣形石碑座（报告中称为“馒头”状巨石）等石刻遗迹的材料。[1]

1981年的调查报告发表后，关于孔望山摩崖造像的年代和性质都存在争论。在年代问题上，有东汉晚期、魏晋、唐代等若干种不同意见，也有学者认为造像的形成跨越了漫长的历史时期。[2]摩崖造像分布在长17米、

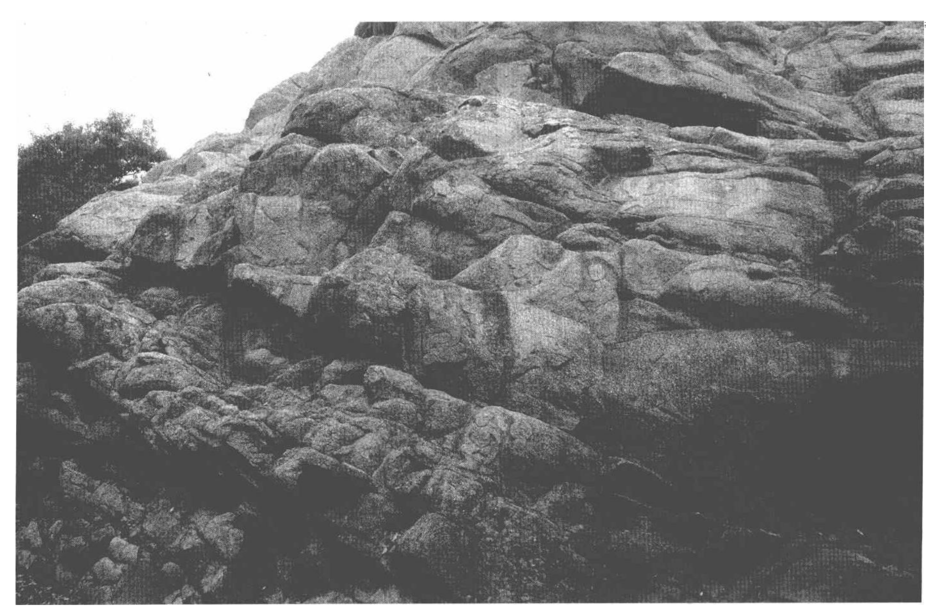


图1　孔望山摩崖造像

高8米的狭小范围内，由于岩面凹凸，造像存在上下、左右、前后错落的现象，朝向也不尽相同，但造像风格技法统一，其间绝无叠压打破迹象，在崖面造像西部零散分布有六个小龛，由于对崖面造像有意避让致使方向形状不一，龛后壁用阴线刻出物像。（图1）各像（组）的位置、体量、身姿都存在内在联系，其间更有祭祀性人工遗迹把它们联系起来，可见是经过通盘考虑制作而成的，各像雕造虽有先后，但分期制作的可能性不存在。

年代争论的实质在于东汉晚期地处黄海之滨的孔望山是否能出现构图如此复杂的涅槃像。涅槃像由五十九个像组成，释迦姿态刻画准确，头枕右手，右胁向下。（图2）构图如此复杂完备的涅槃像对于中国工匠而言，无图像传承却存在特定表现方式，孔望山涅槃像的主体部分依据的不会是佛经类文本，而是犍陀罗的图像类粉本。[3]根据学者们对摩崖造像雕刻技法的讨论，孔望山摩崖造像是用汉画像石技法在露天的摩崖上雕造而成的，汉画像石技法除当时社会环境相对稳定的四川地区可能延续到稍晚的蜀汉时期外，包括孔望山所在的苏北等其他地区的衰亡时间大体一致，均为东汉末年，[4]所以孔望山摩崖造像的年代也应属于东汉晚期。

孔望山摩崖造像的图像学意义也是讨论的热点，推论方式主要有两种，一种是根据造像中的某一类题材内容来探讨摩崖造像的性质，所以产生了佛教、世俗礼俗，或表现了世俗佛教当时是各自并行的宗教体系等不同意见。[5]

另一种则立论于造像间的主次关系以及不同题材造像间的内在联系，区别在于对主像的认识不同。俞伟超、信立祥、丁义珍等认为孔望山摩崖造像和立体圆雕，应是东汉桓灵之时的道教寺院——“东海庙”祭坛供奉的神像及其附属建筑的雕刻。[6]信立祥、温玉成随后撰文深化了这些基本认识，从图像内容配置看，把佛教当做道教的一个流派，合祀佛陀与黄帝、老子正是孔望山摩崖造像群的最显著特点，造像与“老子化胡说”有直接关系。[7]曾布川宽则认为是表现了西王母的世界。[8]巫鸿否定了佛道杂糅的观点，造像中的佛教造像没有严格遵循佛教艺术规范，也没有正确刻画出佛教经变内容，更不是在宣传佛教教义，而是作为中国传统的道家神仙，它应该是中国最早的道教艺术作品。[9]

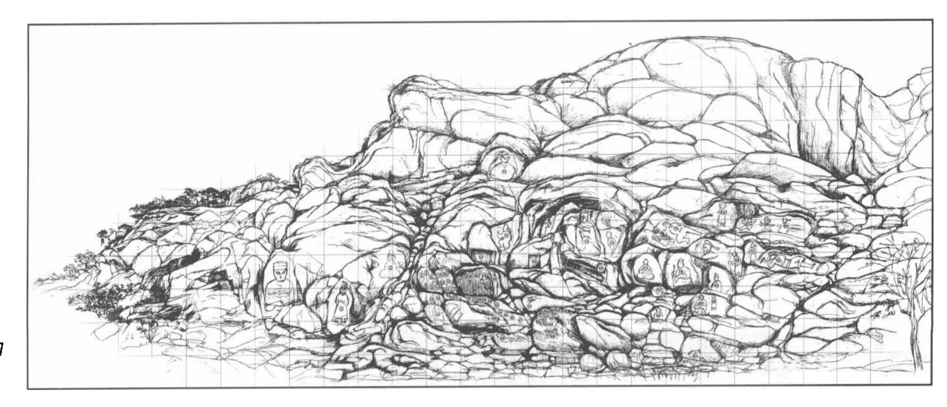


图2　孔望山涅槃像示意图（丁晓愉绘）

就某类题材造像求证结论的方式忽略了摩崖造像中其他造像题材的客观存在，从而有失于对不同题材之间相互关系的考察。小龛内线刻像与崖面造像不但制作顺序上有先后，内容和雕刻技法迥异，其间并无直接联系，不宜把两者放置在同一层面上来讨论，更不应该把小龛中的内容只与崖面造像中的汉装人像结合考察来推断摩崖造像是世俗性质。摩崖造像表现了“黄帝、老子、浮屠并祀”或“西王母的世界”等认识是建立在1981年的调查报告中对X_{71}（原编号为X_{68}）的描述，“著汉式衣冠，袖手盘坐。像前平台上，凿有灯碗”。[1]经过重新调查和辨识，X_{71}头戴尖顶帽，身着左衽交领长衫，双腿盘膝而坐，手心相对而叠置于胸前，袍袖宽大，腰束宽带，是典型的胡人形象，造像前也未发现灯碗等祭祀遗迹。在两汉时期的图像资料中，西王母、东王公和黄帝都有固定的图像表现形式，X_{71}的胡人装扮很难与上述人物直接联系起来。在以往的讨论中均未对崖面造像的重要组成部分胡人形象在造像群中的意义加以考察。

本文拟从孔望山摩崖造像的题材分类、构图形式，以及不同题材造像间的相互关系，并结合东汉晚期的社会文化背景等几方面来探讨其性质。

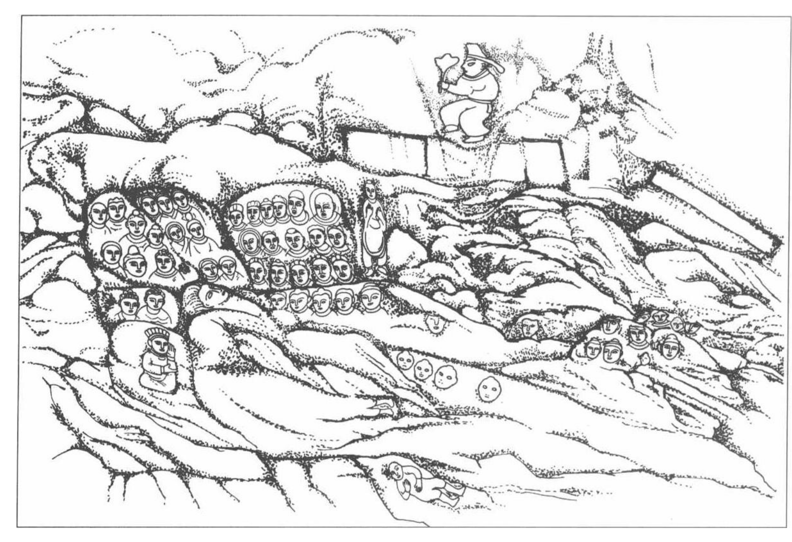
一　孔望山摩崖造像的图像题材分类

通过对孔望山摩崖造像群的仔细观察，它是由制作上有先后顺序的崖面造像、龛内线刻像两部分组成。崖面造像先雕造而成，再在其空白处铺排小龛，并在像或龛周围加工配置了祭祀类石刻用具。本文大致按照由西至东、由上到下的顺序对孔望山崖面造像和小龛各自重新编号，崖面造像据造型和服饰特征分为汉装造像、佛教内容造像以及胡人形象等几类。小龛为K_1-K_6，其中K_2、K_3-K_5现保存有图像。（图3）

（一）崖面造像

孔望山崖面造像中，除涅槃像中的汉装者外，汉装衣饰的造像实际上只有三尊即X_1和X_{73}、X_{74}。佛教造像内容丰富，有佛教题材造像如X_4-X_{61}、X_{64}和X_{72}组成的涅槃像；1981年的调查报告中推测有萨垂那舍身饲虎图，[11]此次调查认定X_{75}、X_{76}、X_{79}、X_{92}服饰造型相互关联，可能为一组，与“舍身饲虎”内容有关；佛像有X_2、X_{77}、X_{80}；X_{81}胡人服饰却带头光。崖面造像中除上述造像和不能识别的图像X_{62}、X_{63}、X_{65}-X_{70}外，余均为胡人等外域者形象，计有X_3、X_{71}、X_{78}、X_{82}-X_{91}。

X_1正面跽坐，头戴武冠，冠下为带有颜题的帻，身着交领长袍，双手合袖捧盾置于胸前，双腿掩于袍内。（图4）它与山东微山县沟南和滕县马王、[12]武氏祠、[13]河南南阳县和唐河县、[14]河南唐河县新店、谢庄、新野县樊集M_{43}[15]等地出土的画像石中正面站立、双手捧盾的门吏形象毫



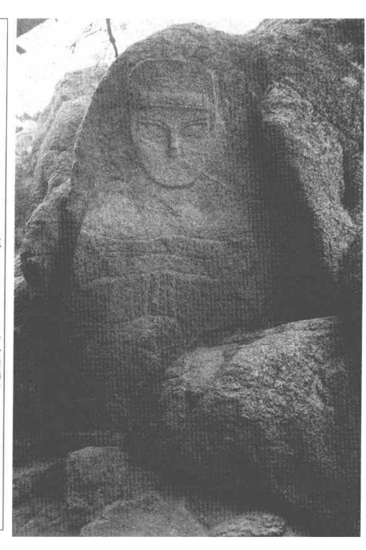


图3 孔望山摩崖造像实测图（丁晓愉、蔡筱明绘）
图4 X_1

无二致。（图5）

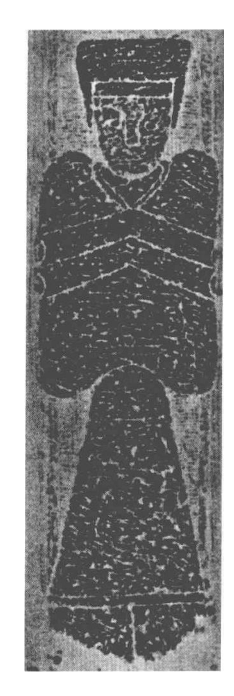
头戴武弁（少量头戴帻），[16]身着交领长衫、盾斜置于胸腹或捧于胸前的作为门吏的形象大量出现在两汉以来的图像、石刻艺术中。最早见于临潼出土西汉时期的侍卫宴享射猎纹画像空心砖，[17]运用两种印模印出五名持盾与执戟的卫士。在河南、山东、四川、陕西等地的两汉时期画像石、画像砖中都有大量发现，它们经常单独、成双或与拥彗、执戟、持笏等其他门吏形象成组合，躬立在墓门、阙（亭）下、建筑物门前等位置上迎接车骑。

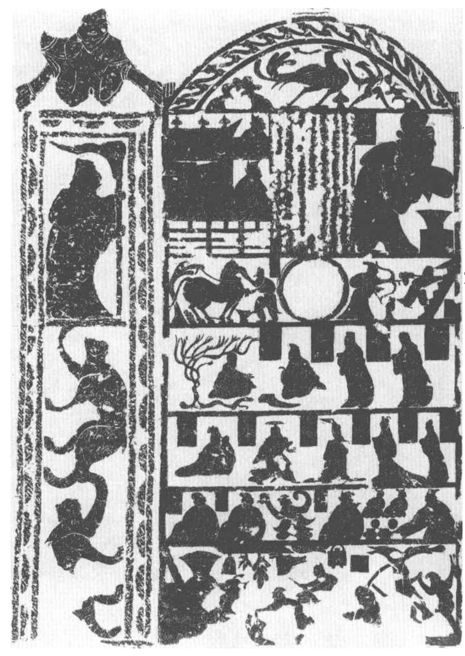
作为门吏的执戟者有题榜为“亭长”的情况，[18]捧盾者有的题榜为“门大夫”。[19]（图6）东汉时期墓前神道两侧和坛庙建筑门前的翁仲有执金吾、拄剑和捧盾等形式，捧盾者见北京永定河石人。[21]汉广野郡郦食其庙门前的一对石人北者胸前自铭“门亭长”，[22]东汉乐安太守麃君墓前的一对翁仲，左者胸前自铭“汉故乐安太守麃君亭长”，右者铭“府君之卒”。[23]“亭长”与“门大夫”一样是对门吏的一种称呼，可见这类形象是守门者的艺术表现。

X_{73}头戴武弁大冠，身着交领长衫，双手合袖置于胸前，双腿隐于长衫之下，凭几踞坐。X_{74}正身侧面于X_{73}而站，双手拱于胸前。头戴帻，身着交领长衫，长衫掩盖了腿部和脚部。（图7）

帻，在帻顶施屋即为介帻。“帻者，古者卑贱执事不冠者之所服也”，[24]在汉代图像资料中为奔走使役之人的常见冠饰，如沂南画像石墓前室南壁拥彗者、[25]密县打虎亭一号汉墓前室西壁石刻侍从。[26]

X_{73}、X_{74}关系密切，位于同一石面并处于同一水平线上，通过体量、位置、姿势和服饰的对比形成了X_{73}、X_{74}间的主从关系。呈坐姿的X_{73}比立像X_{74}体量大一倍；X_{73}正身凭几而坐，X_{74}立身侧面紧趋其后；X_{73}着武冠与X_{74}戴帻的服饰特征都强调了两像间的主从关系。





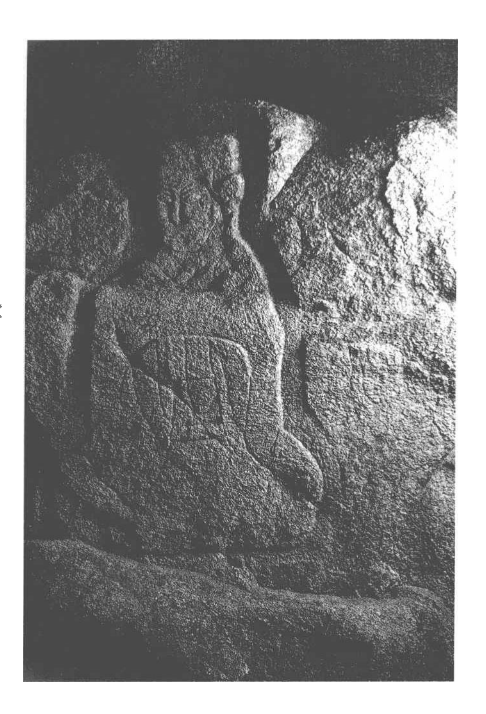


图5 门吏。采自《南阳汉代画像石》，图版282

图6 “门大夫、历史故事、庖厨画像”。采自《中国画像石全集·山东汉画像石·3》，图一四〇

图7 X_{73}、X_{74}

这种由对比生成的主从关系组合为汉代画像石中的常见形式，X_{73}、X_{74}组合的构图、服饰特点与唐河县石灰窑出土的楼阁铺首衔环中主人凭几正面而坐，仆从侧身而站，[27]山东微山县两城、[28]嘉祥县城东北五老洼出土的楼阁人物画像中的主仆形象如出一辙。[29]（图8、9）

佛教内容造像包括佛教题材造像，典型佛像和带手印、头光等佛教造像因素的造像。

佛教题材造像中的涅槃像不再赘述。本次调查发现，X_{73}身后狭小范围内的各种胡人形象间有三尊卧姿造像X_{75}、X_{79}、X_{92}，X_{75}头戴单翅尖顶帽，身着圆领衫，足着靴，为典型的胡人装束，其右手于胸前施无畏印，左手持水袋。围绕胡人装束的卧姿像X_{75}，X_{76}臂上举接触到X_{75}，可惜胸部以下岩面剥落，难以辨清。X_{75}下方分布有两尊卧姿像X_{79}、X_{92}，X_{79}肢体残缺，只有与X_{79}姿势相同的双腿，横卧的X_{92}头戴尖顶帽，高鼻深目、颌下有须，右手支头，下身着短裤，足穿靴。它们可能是根据“舍身饲虎”的故事自行创作的图像，受限于相关图像资料的缺乏，有待进一步证明。（图10）

X_2为深目高鼻的立像，身着窄袖圆领长衫，双足着靴，头顶有高肉髻，右手置于胸前，掌心向外，作施无畏印，左手于胸前持水袋。（图11）它的身姿、印相等造型特点与贵霜王朝迦腻色伽[Kaniska]（大约100/110-126/136年在位）钱币上的图像相似，[30]尤其是带有“释迦牟尼佛”[sakamano Bouda]铭文的钱币正反两面上的图像。[31]（图12）

典型佛像两尊：X_{77}与X_{80}，后者仅存头部。X_{77}高肉髻，通肩衣，结跏趺坐，右手作施无畏印，左手持水袋。（图13）造型与四川麻濠、柿子湾



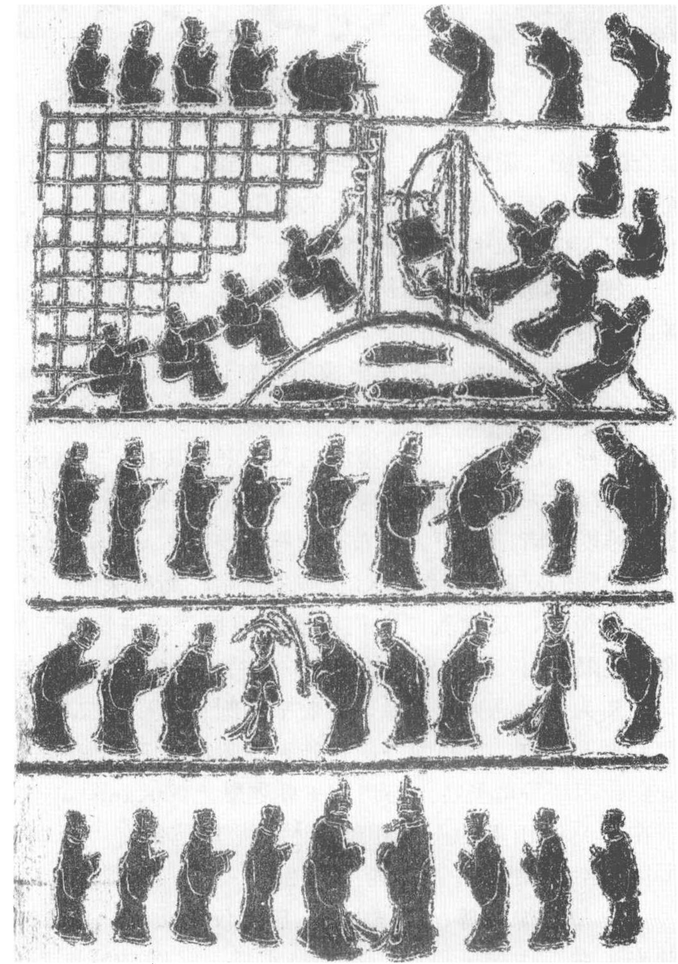
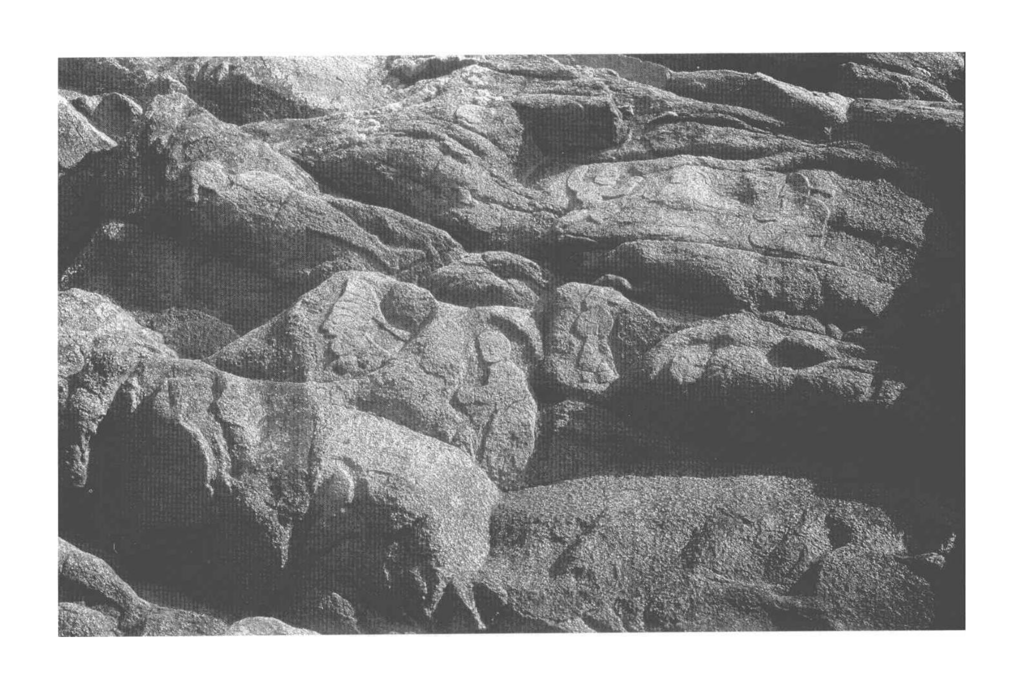


图8　主仆构图。采自《山东汉画像石选集》，图1

图9　主仆构图。采自《中国画像石全集·山东汉画像石·2》，图一三七的最上层



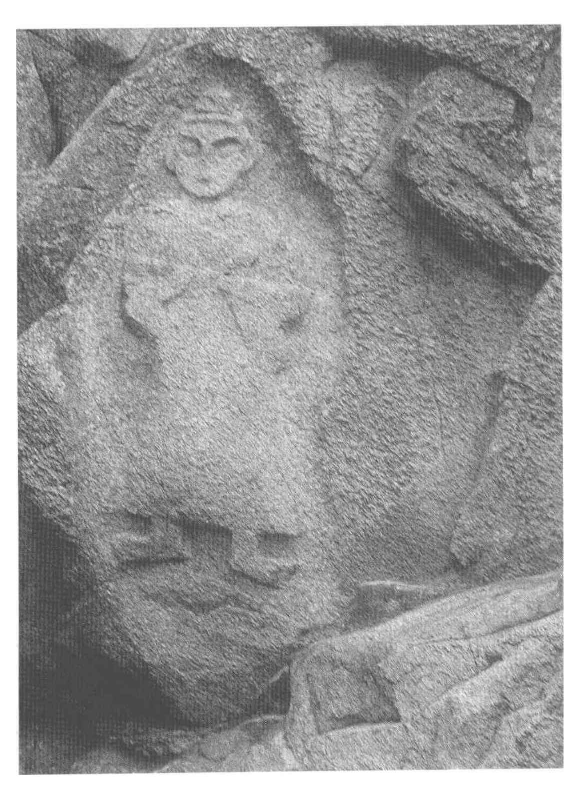




图10 “舍身饲虎”图

图11 X_2

图12 钱币上的佛像。采自Rhie, Marylin Martin: Early Buddhist Art of China and Central Asia, Brill Leiden Boston Köln, 1999, vol.One, Plates(Black and White):1.18h







图13 X_{77}、X_{78}、X_{84}

图14 南京博物院藏四川彭山崖墓出土摇钱树陶座上的佛像（王奇志摄）

图15 X_{81}

崖墓门额中间位置和彭山崖墓出土的摇钱树座上的佛像为一类，（图14）祖型可以追溯到印度佛教中心地区犍陀罗、抹吐罗等地的佛教造像，[32]但X_{77}左手持水袋而非牵衣角。

X_{81}为一典型胡人形象，头戴平顶冠，有圆形头光，身着圆领长衫，双手合袖置于胸前，腰束带，带的两端垂于腹下，衫下露出双足，足蹬靴。（图15）

本报告中的X_{3}、X_{72}、X_{82}、X_{88}、X_{89}、X_{80}（与1981年调查报告中的编号对应为X_{3}、X_{65}、X_{72}、X_{74}、X_{75}、X_{84}），曾被描绘为深目高鼻，头戴有翅锐顶冠（按：X_{72}属于涅槃像，对X_{80}的识别有误），[33]后认识到它们是汉画像石中典型的胡人形象，[34]胡人形象还有X_{71}、X_{78}、X_{83}、X_{84}、X_{87}、X_{90}、X_{91}。它们或作胡人的典型装束，头戴无翅、单翅尖顶帽，身穿长袍脚着靴如X_{3}、X_{71}、X_{82}、X_{83}、X_{84}、X_{88}、X_{89}、X_{91}，（图16）其中X_{82}、X_{83}甚至只简



图16a X_3
图16b X_{71}
图16c X_{82}
图16d X_{83}
图16e X_{90}
图16f X_{91}

略成符号式胡人形象——头戴单翅尖顶帽、高鼻深目的头部侧影，其中也存在个性化表现方式，如X_{78}、X_{85}、X_{86}、X_{87}、X_{90}。它们形态各异，或坐或站；或占据独立的位置，或通过位置、相互关联的体态形成组合。

尖锥形无翅胡帽，最早见于洛阳出土的西汉胡服骑射模印画像空心砖，【35】东汉时期画像石墓中的胡汉交战图和乐舞百戏图中，无翅胡帽不多见，单翅胡帽最为盛行，并开始出现双翅胡帽，如沂南北寨村汉墓墓门楣上的画像、【36】临沂白庄出土的画像石。【37】X_{82}、X_{83}符号式胡人形象，与山东临沂白庄汉墓的石刻立柱上、苍山县向城镇前姚村、【38】费县潘家疃【39】的画像石中左右相对，头戴尖顶帽，高鼻深目的胡人如出一辙。（图17、18）

汉代图像资料中也存在对“非汉人”形象个性化的描绘，如不同形式的帽子或发式，服饰上改穿汉服或裸体的胡人形象。孔望山造像中的胡人形象造型多样，除上述典型的胡人形象，少数为个性化的刻画。X_{78}、X_{87}深目高鼻，帽饰为平顶小冠，（图13、23）与尖顶帽略有不同，此种冠饰也见于湖南衡阳县道子坪东汉晚期墓葬中车夫的形象。【40】（图19）X_{90}这种兀头着袍式的胡人形象（图16）也见于山东临沂白庄汉墓中的胡人象奴。【41】（图20）X_{85}为力士形象，（图21）其帽饰也见于湖北黄陂县东吴末西晋初墓中出土的胡人俑。【42】（图22）

X_{87}-X_{89}就是胡人乐舞的场景之一，（图23）它们分布在同一石面并且足部处于同一水平线上，高度相仿。从姿态上，X_{87}与X_{88}两两相对，体态上相呼应。X_{87}上着圆领衫，下着裤，脚穿软鞋，双臂张开上举，右腿



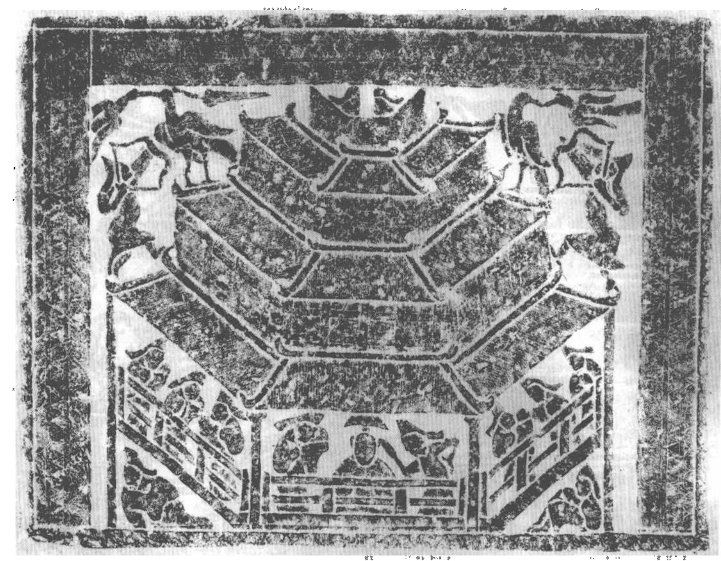




图19　胡人幡饰马车夫。采自《文物》，1981年第12期，图版叁：2

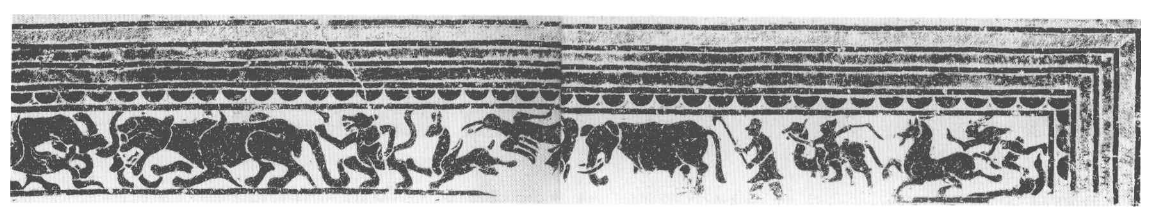


图17　胡人形象。采自《中国画像石全集·山东汉画像石·3》，临沂白庄出土，图一六

图18　胡人形象。采自《山东汉画像石选集》，费县潘家疃，图433

图20　胡人象奴。采自《中国画像石全集·山东汉画像石·3》，临沂白庄出土"龙、虎、钩象画像"，图一〇

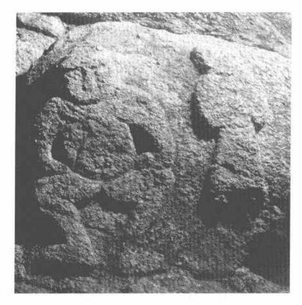
弯曲平抬，左腿着地，整个身体弯曲似弓形。X_{88}身着圆领长衫，腰间束带，双足穿靴露于衫外，右手上举，左手向下斜伸，右腿直立，两足尖一东一西。X_{89}侧身跪坐，颔下有须，双手置于胸前，似捧一物。它们形态上与安徽定远县靠山乡出土的乐舞百戏图相近。[43]（图24）

（二）小龛内线刻像

K_1、K_2分布在崖面最西端、X_1西侧，K_1尚未完成即被废弃。K_3-K_6在崖面中部的造像间寻隙而布，其中K_6与K_5在同一块石面上，位于K_5的右上角、X_{73}的下方，可能是X_{73}或K_5题榜栏，但字迹已漫漶不清。有线刻内容的小龛实际上只有四个：K_2、K_3-K_5。

K_2刻有四尊正面半身像和一尊立像，画面正中的人像光头，有两重圆形背光，身着圆领衫，身旁两人为带头光的僧人形象。最西侧的人像仅可辨识出脸的下部，内着圆领衣，外着交领衫；最东侧像为立像，头戴扁平冠，身着圆形衫，双手于胸前执一短棒，下身仅可看出几条纵向的衣纹。（图25）

K_3（图26）、K_5（图27）线刻画面中用幔帐界定场景的方式、人物服饰、器物形制就是汉代画像石、壁画中常见的宴饮和拜谒场面中主宾对坐部分，参见东汉晚期辽阳北园一号墓主画像、[44]河南南阳汉墓的谒见图、[45]山东费县垛庄镇潘家疃的乐舞百戏图中的观赏者、[46]江苏徐州市洪楼的人物会见（图28）和铜山县苗山发现的宴饮画像、安徽宿县褚兰镇金山孜出土的六博画像和灵璧县征集的阳嘉三年建鼓画像、定远县靠山乡出土的奉祀画



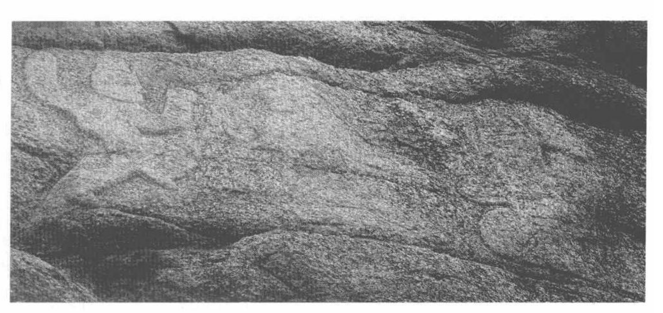
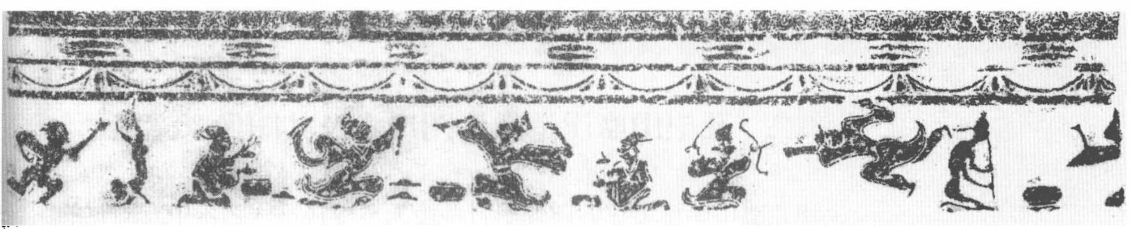
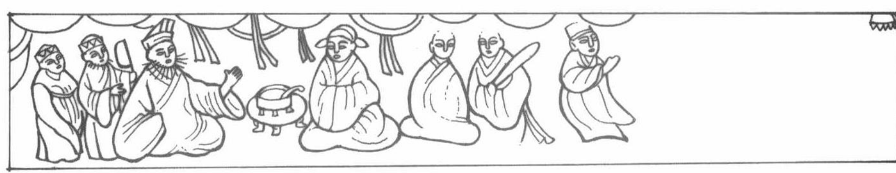







图21　X_{85}、X_{86}

图22　胡人俑。采自《佛教初传南方之路》，图118

图23　$X_{87}-X_{89}$

图24　安徽定远县靠山乡出土“乐舞百戏画像”。采自《中国画像石全集·江苏、安徽、浙江汉画像石》，图二一〇

图25　K_2内线刻图像（信立祥绘）

图26　K_3内线刻图像（信立祥绘）

图27　K5内线刻图像（信立祥绘）

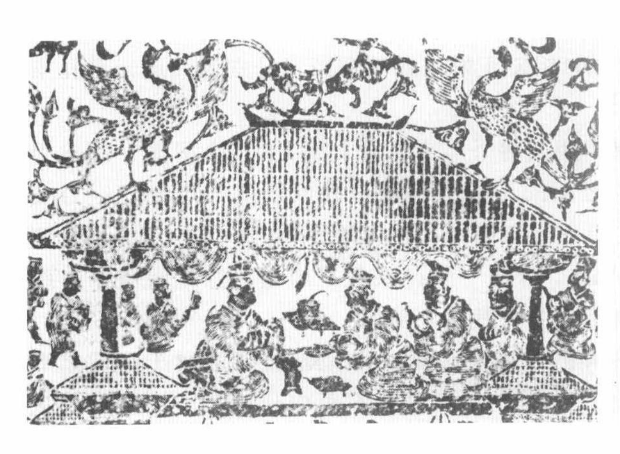



图28　“迎宾、宴饮画像”（局部）。采自《中国画像石全集·江苏、安徽、浙江汉画像石》，图四七

图29　孙琮墓“谒见图”。采自《山东汉画像石选集》，图543

像宴饮拜谒场面，[47]山东诸城孙琮墓的宴饮上计和拜谒图中的部分画面，[48]（图29）孔望山K_3、K_5的人物造型、衣冠器用与雕刻技法与上述图像中的帷帐下主客对坐的情景如出一辙，差别只在于与主人对坐的宾客不是着武冠或进贤冠，而是头裹软巾并巾角下垂。

孔望山摩崖造像在造型、服饰、器具等方面都呈现了东汉晚期的时代特征，[49]其中的胡人乐舞图、头戴尖顶帽深目高鼻侧面的符号化胡人形象以及K_3-K_5的龛内线刻内容更是直接取材于汉画像石中的常见图像。

二　孔望山摩崖造像构图形式及其图像学意义

上述孔望山摩崖造像的图像题材，绝大多数在汉代艺术中有固定的图像学意义，它们在限制范围内进行了整体布局，不同题材的造像通过相互位置的确定、大小对比和制作顺序的先后等方式来表达其画面意义。

孔望山崖面造像采用了“偶像型”构图方式，不同题材的造像通过位置选取、体量对比形成主次来产生一个视觉中心，周围图像均围绕这个中心来铺排。这种构图形式有别于东周以来中国传统图像艺术中移步换景的“叙事型”主流表现手法，不是通过目光在画面上的移动来形成前后意义连贯的画面，而是依靠图像位置和对比来突出视觉中心。

X_{73}位于整个造像群的正中，体量最大，从而成为整个画面的视觉中心。雕刻者通过呈坐姿的X_{73}体量比立像X_{74}大一倍；X_{73}正身凭几而坐，X_{74}立身侧面紧趋其后；服饰上的着冠与戴帻等一系列对比手法不但强调了两像间的主从关系，更突出了X_{73}地位的特殊。

X_1体量相对较大，位于造像群的最西端。X_1正面跽坐，与X_{73}着相同的服饰，双手捧盾置于胸前。最西端的分布位置明显低于中心位置，双手捧盾的图像学意义一般为门吏或门阙亭长，与凭几而坐的X_{73}形成地位上的反差。两像间还利用汉画像石艺术中用侧身或侧面来表现人物运动的传统表现方式来建立了两个图像间的联系，[50]“5组X_{66}以半侧面的姿势眺望着西方，而配置在造像群西端的1组X_1正好进入其视野（分别为《连云港孔望山》中的X_{73}、X_1）”。[51]

X_{73}周围的佛教类造像和胡人等外域者形象体量比X_{73}小得多，涅槃组像在两个汉装造像X_1、X_{73}之间的下方。佛像单独或与胡人形象相组合安置在X_{73}周围的胡人形象之间，立佛像X_2在X_{73}西侧；典型佛像X_{77}与正身侧面的胡人形象X_{78}、X_{84}形成的“听法”图；头戴平巾帻、穿袍蹬靴、有头光的胡人像X_{81}，处于X_{73}身后的各种胡人形象间。

X_{73}周围充斥着形态各异的外域者形象，X_{87}-X_{89}直接取材于汉代墓葬图像中的胡人乐舞场面，X_{82}和X_{83}则与汉画像石墓中只简略成头戴单翅尖

顶帽、高鼻深目、侧面符号式的胡人形象如出一辙，它们的大小更是视石面范围而定，如同汉画像石艺术对画面空白做填白式的处理手法，所起作用“并不是与内容无关的可有可无的装饰，而是画像内容不可分割的组成部分，具有烘托画像内容主体的作用”。[52]

孔望山崖面造像在由形色各异的外域者形象营造出的浓郁异域背景下，主体是身份一高一低的两尊汉装人物，其间夹杂大量的佛教题材造像和佛像等，画面的文本意义正符合了东汉时期流传的“老子化胡说”中“老子”、“尹喜”、“夷狄”、“浮屠”等基本要素，它可能是老子在胡域化为浮屠教化胡人的图像表现，特别是佛像X_{77}与胡人装束的侧身像X_{78}、X_{84}在同一石面上体量由大到小的“听法”生动情景，（见图13）可能就是对老子在夷地化为“浮屠”幻化胡人的描绘。

小龛与崖面造像不但制作上有先后，内容上也缺乏直接联系。K_3、K_4、K_5基本上呈直线排列于摩崖造像的中部区域，K_4只残留线刻的帷幔痕迹，K_3、K_5刻画的是帷幔下主宾长谈的场面。从三个小龛的分布位置、雕刻技法和规定场景的方式等一系列相同的表现手法，以及K_3、K_5在服饰、器具和内容方面大致相同的现象推测，K_4所描绘的场景也应该是此类内容。

龛后壁上用阴线刻技法对汉代画像石墓和壁画墓中常见的宴饮和拜谒的部分场面进行了复制改造，画面内容直接截取于汉代画像石墓和壁画墓中宴饮和拜谒场面中的厅堂内帐幔下宾主畅谈的部分，只是在客人的帽饰上稍事改窜，由通常的弁冠改制为K_3、K_5中的头裹巾、巾角下垂的形式。

把墓葬中的画面复制在露天崖面上，借用了原来的主宾对坐场景和主人形象，只是宾客形象有所改变，头裹巾、巾角下垂。黄巾拄杖是汉末以来道师的形象，《三国志·魏志·三少帝纪》及《晋书·武帝纪》：魏元帝咸熙二年（265）八月，司马炎袭晋王爵，欲图篡魏“是月，襄武县言有大人见，长三丈馀，迹长三尺二寸，白发，著黄单衣，黄巾，柱杖，呼民王始语云：‘今年当太平’”；[53]《三国志·吴书·孙破虏讨逆传》中引《江表传》，（孙）策曰：“昔南阳张津为交州刺史，舍前圣典训，废汉家法律，尝著绛帕头，鼓琴烧香，读邪俗道书，云以助化，卒为

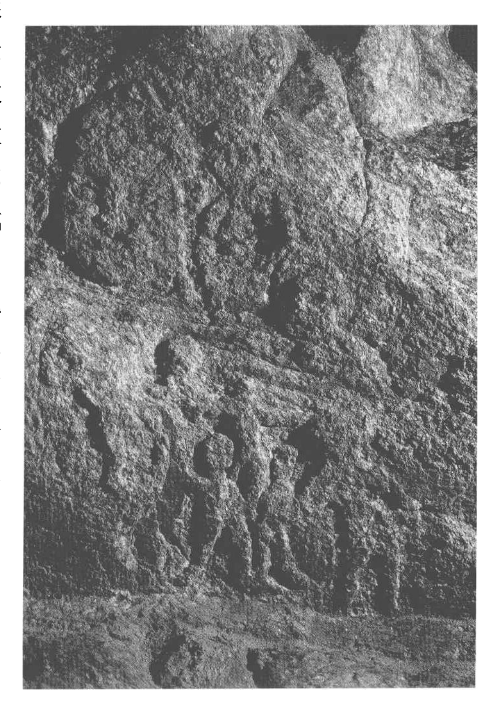


图30　X_{62}、X_{63}与X_{65}-X_{70}

南夷所杀”。[54]龛内线刻像与崖面造像间的联系目前尚无从探知。

孔望山摩崖造像尚存在不能解释的内容，如X_{62}、X_{63}与X_{65}-X_{70}形成的一组画面（图30）以及K_2。前者位于崖面造像的最下方，用剔地浅浮雕技法雕凿而成，裸体，各像之间肢体连属，图像内容与安丘董家庄的前中室之间的方柱、后室方柱的内容[55]和山东孟庄前室东西侧室中立柱、中室南门中立柱、东西侧室门中立柱、后室门中立柱的叠人画像[56]类似，人物形体大小不一，互相叠压，着简单衣饰或多为裸体。目前尚无可考。

K_2位于摩崖的最西端，位置相对独立，从小龛的形制和雕刻技法以及汉装像的服饰和手持物来看，应该是同期制作而成的，但内容上与其他小龛不同。K_2画面由四位典型僧人形象和一位汉装者构成，僧人有单重或双重背光、头头相挨。此种构图和形象还见于崖面涅槃像的X_{11}－X_{13}，也见于米郎[Miran]三世纪塔庙的壁画中，[57]也与山东济宁市任城区南张村汉墓的前后室隔墙的四层画面的第二层，大象背上端坐五人，皆光头，衣肥大，拱手状的形象相似。[58]画面意义无从探知。

三　孔望山摩崖造像产生的社会文化背景

老子本为先秦时期的哲人，其著作《老子》是由宇宙生于“无”（道）和“清净无为”的处世哲学（德）而构成。[59]老子西游本是老子生平的一部分，“老聃西游于秦”，[60]在老子西去中扮演重要角色的关令尹喜可能是与老子同一学派、不同学说的代表“关尹”衍生而来，“老聃贵柔……关尹贵清，子列子贵虚，陈骈贵齐……”；[61]“关尹曰：‘在己无居，形物自著，其动若水，其静若镜，其应若响……老聃曰：‘知其雄，守其雌，为天下谿，知其白，守其辱，为天下谷……’”。[62]

《老子》中原有的养生观念被后世蓬勃兴起的道教利用发挥，《老子》成为道教经典，老子被奉为道教尊神，种种传说和想象也附着其上不断延伸和发展起来。后世神化老子的基本框架在西汉初期就已形成，《史记》：“老子……居周久之，见周之衰，乃遂去。至关，关令尹喜曰：‘子将隐矣，强为我著书。’于是老子乃著书上下篇，言道德之意五千余言而去，莫知其所终。……盖老子百有六十余岁，或言二百余岁，以其修道而养寿也”，[63]司马迁承继先秦以来对老子评述的同时也记录了老子靠修道而具备的超自然性，老子出关西去不知所终、老子与关尹喜演变成师徒关系、“关尹”成为守护函谷关的门吏“尹喜”、《老子》则是应关令尹喜之约写下的《道德经》五千言。

各种神化形式不断衍生发展，东汉时期民间的老子已经演变为超脱生死的神仙，汉章帝时王阜所撰《老子圣母碑》：“老子者，道也。乃生于无形之先，起于太初之前，行于太素之元。浮游六虚，出入幽冥。观混合之未

别，窥清浊之未分”。[64]边韶所作《老子铭》中既有抄录于正史文献中的老子传记和儒家对老子的贬损之辞，也有在民间道教中老子被赋予的非凡能力，“或有浴神不死，是谓玄牝之言，由是世之好道者触类而长之。以老子离合于混沌之气，与三光为终始，观天作谶，□降斗星，随日九变，与时消息，规矩三光，四灵在旁，存想丹田，大一紫房。”[65]奉老子为尊神的思想风潮也影响到宫廷祭祀，桓帝八年两次遣官致祭老子祠，[66]《老子铭》即为延熹八年桓帝派人于苦县祠老子而作，九年桓帝于宫中亲祠老子。[67]

尹喜也被神化，并在神秘成分不断添加的老子西去中成为关键人物，“相国东莱王章字伯义，以为神圣所兴，必有铭表，昭示后世，是以赖乡仰伯阳之踪，关民慕尹喜之风”。[68]关于“老子西去”,《太平经》提及：“老子往西，越八十余年，生殷周之际也”；[69]《列仙传》：“关令尹喜者，周大夫也。善内学，常服精华。……老子西游，喜先见其气，知有真人当过，物色而遮之，果得老子。”；又：“后周德衰，乃乘青牛车去入大秦。过西关，关令尹喜待而迎之，知真人也。乃强使著书，作道德上下经二卷”。[70]

道教是以泛神崇拜为基础的宗教体系，从而决定了它的神仙体系是一个开放和不断扩容的组织，如果某一对象能满足或被赋予“祈福”、“长生”等能力，就存在被接受为神的前提。佛教就是在这种宗教传统中逐步传播的，佛教在汉代的传播有两条或分或合的途径，一是从宫廷由各级官吏带到地方的趋向；另一是东汉末年在洛阳开始建立的僧伽教团，以传教为职业，译经讲道。[71]在汉代宫廷中，佛被看做仙人，与黄老同祀，佛教也沦为西汉以来宫廷中信奉的方士道教的一种。[72]

这两股势力在向民间传播时，从民间巫术、方技杂占原始宗教状态发展起来的道教由于确立老子为本教尊神的内在需要，不断吸收和借鉴佛教因素，加之在不同文化体系中发展起来的佛道两种宗教拥有某些共通的宗教理念，佛教的“省欲去奢”、“仁慈好施”与老子主张的“以濡弱谦下为表，以空虚不毁万物为实”；[73]佛教的“精灵起灭”、“轮回”之说，与对老子历世不灭的超自然性相类“道成身化，蝉蜕渡世，自羲农，□为圣者作师”；[74]对佛的能力和形象的描述：“佛之言觉也，恍惚变化，分身散体，或存或亡，能小能大，能圆能方，能老能少，能隐能彰，蹈火不烧，履刃不伤，在污不染，在祸无殃，欲行则飞，坐则扬光。”，[75]而老子则是“（老子）浮游六虚，出入幽冥。观混合之未别，窥清浊之未分”。[76]“佛”自西方来与“老子西去”方位上的重合引发了早期道教信仰者把既已存在的“老子西去”接续成“老子化胡”的传说，这种由于具有相同的能力和同一方位观念所引起的重合现象，可参见图像中“佛”与西王母形象的互替，[77]它出现的原因有别于魏晋以降因佛道对立而造作的各种“老子化胡经”。

“老子化胡说”最早见于延熹九年（166）襄楷给桓帝所上奏折中，“或言

老子入夷狄为浮屠”。[78]马融的《樗蒲赋》：“昔有玄通先生，游于京都。道德既备，好此樗蒲。伯阳入戎，以斯消忧”，[79]“伯阳”为老子之字，老子“入戎”的主题出现在当时的文学作品中，说明它在东汉之季已广为人知。

成书年代应在曹魏之际的《大道家令戒》，[80]保留了老子出关后道教尊神老子与佛教拼接的一种形式：“（老子）以周之末世始出，奉道于琅琊，以授干（于）吉太平之道，起于东方，东方始欲济民于涂炭，民往往欲信道。初化气微听得饮食，阴阳化宽至于父母、兄弟、酌祭之神。后道气当布四海，转生西关。由以太平不备，悉当须明师口诀。指谪为符命。道复作五千文，由神仙之要，其禁转切急，指敕治身养生之要、神仙之说付关令尹喜。略至而世多愚，心复闷闷，死者如崩，万无有全。西入胡，授以道法，其禁甚重，无阴阳之施，不杀生饮食，胡人不能信，道（老子）遂乃变为真仙，仙人交与天人浮游青云之间，故翔弱水之滨。胡人叩头数万，贞镜照天，髡头剔须愿信真人，于是真道兴焉。”[81]

上述文献的引证并无意于证明孔望山摩崖造像的图像学意义与何种记述相对应，只在说明“老子化胡”是佛教在中土初传时期与道教最初的接触碰撞中的一种宗教思潮，它可能有多种形式内容，有保存下来的或已散佚的。孔望山摩崖造像虽然存在目前尚不能解释的图像，但主体上应是以“老子化胡”的形式来尊崇老子的艺术表现。

一种宗教神学思想体系的建立，必须对宇宙本质、人生真谛、彼岸世界的认识以及达到彼岸世界的途径等问题做出明确回答，道教不同于其他宗教用虚拟的世界来连接此岸与彼岸的方式，它是运用实际手段来追求不可能的境界——“长生不死”。老子从先秦时期的贤哲到被赋予超自然人格，再至超脱生死的神仙和树立为道教的尊神，这个过程的难点就是如何解说老子渡生死，从而也决定了解释形式的多种多样。《老子铭》中用“道成身化，蝉蜕渡世”形式来沟通生死，《太平经》的“尸解”方式，“凡天下人死亡，非小事也，壹死，终古不得复见天地日月也，脉骨成涂土。死命，重事也。人居天地之间，人人得壹生，不得重生也。重生者独得道人，死而复生，尸解者耳。”[82]在神化老子的过程中，佛教的造神方式，尤其是佛教的生死轮回观念会对道教产生影响，“生者皆当死。死者复生”；[83]“我自忆念。会于此处。六返作转轮王。终措骨于此。今我成无上正觉。复舍性命措身于此”。[84]成书于桓帝永寿元年至延熹八年间的道教经典《老子变化经》：“吾（老子）托死更生，变易身形。”[85]这种老子历世解释的新方式“托死更生”，就有可能是借鉴了佛教中“涅槃”这种以死渡生的具体形式。孔望山崖面造像中在以老子像X_{73}为主像的情况下，涅槃图像不能完全在佛教信仰框架中来解说，它出现在用“老子化胡”的画面来突出老子形象的崖面造像间，可能是借用涅槃像来解说老子超脱生死、历世不灭的渡世形式。

早有学者指出，“这两幅佛教图像（涅槃图和舍身饲虎图）分别被配置在老子图像的左右两侧。……极有可能当时的人们把涅槃图和舍身饲虎图理解为升仙图，才将它们刻在那里的”。【86】

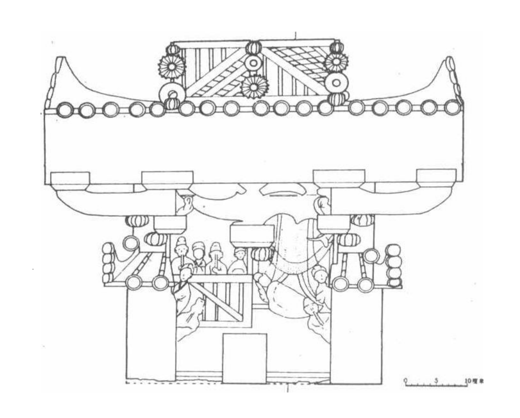
在中国早期艺术史中，孔望山摩崖造像的涅槃像已不是受佛教涅槃思想和图像影响的孤例。四川忠县涂井蜀汉时期五号崖墓的出土资料提供了受“涅槃”思想影响的另一种表现形式。【87】此墓有前后两室，前室中部置二棺，左壁开龛，龛内有三座陶屋模型面向棺椁，后室中部置一棺，左壁前有五座陶屋模型面向棺椁。其随葬品中带有大量的佛教因素，65件陶俑中至少有11件额前眉际有类似佛教的白毫相，M_5：35、37、64、76、85、98、129为头饰莲花俑，铜质摇钱树M_5：62树干上有佛像。其中两陶屋M_5：40、M_5：94的形制特殊，屋脊和栏板上角装饰有莲花，陶屋M_5：40栏板上乐舞胡人旁有一人侧睡；（图31）陶屋M_5：94檐下有乐舞胡人，屋内设床帐，床上侧卧一人。（图32）吴焯先生认为：“忠县涂井陶屋模型具有吴、晋魂瓶的作用，换言之，它极可能也是一件涉及佛教内容的随葬品”；【88】吴桂兵先生则进一步认为：“该两件房屋模型中陶俑所组成的仪式场景比较相似：一组吹箫俑、抚琴俑及侍俑围绕着卧躺在床之人。……此仪式场景恐是尸解成仙，或者使用其目的与神仙信仰有一定的关联。”【89】在特定的丧葬背景中，在传统的随葬品陶屋中吸收运用了大量佛教图像和胡人形象，其间出现了侧卧者，应该是受佛教涅槃的影响，对死亡和其归宿的一种本土化描述。

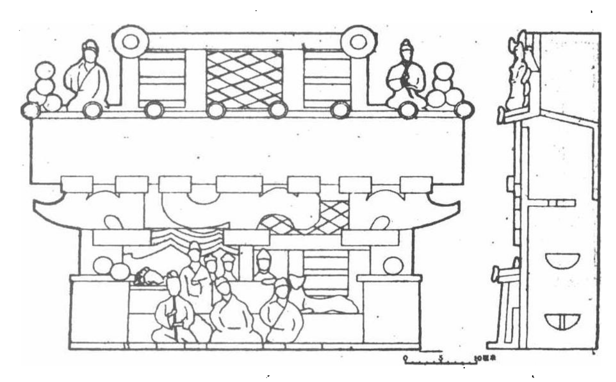
事实上，涅槃思想和图像形式在中国一直受到“讳死”和“求长生”等中国传统思想的影响。在印度本土佛教中，“涅槃”是佛传中不可缺少的组成部分，图像上“涅槃”与“分舍利”和“舍利崇拜”紧密相连，但在中国五、六世纪佛教造像碑和石窟中的涅槃像尚置于佛与未来佛之间，用佛在现实世界存在的最后形式“涅槃”来强调“死”是生死转换的中间形式。【90】

孔望山处于以徐州为中心的鲁南苏北地区，中国早期佛教史上的重要事件楚王英礼佛、【91】笮融造作浮屠寺【92】都发生在这个地区，襄楷、【93】严佛调【94】也出身于兹。它在中国道教史上也占有举足轻重的地位，东汉时期它是太平道活动的中心区域，《太平经》的作者于吉就是琅邪（今东海）人。【95】

图31 陶屋M5：40，采自《文物》，1985年第7期，图五九

图32 陶屋M5：94，采自《文物》，1985年第7期，图六〇





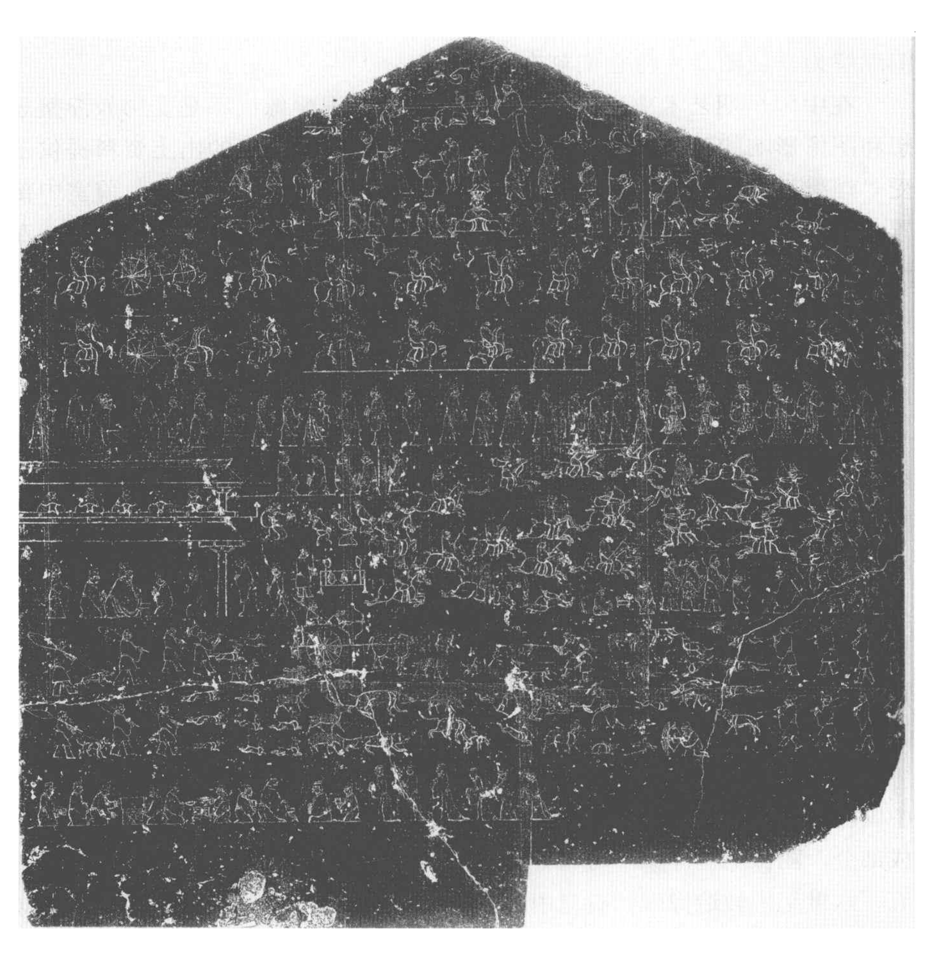


图33 西王母。采自《中国画像石全集·山东汉画像石1》，图四三

陈寅恪从文献上考证："若通计先后三百余年间之史实，自后汉顺帝之时，迄于北魏太武刘宋文帝之世，凡天师道与政治社会有关者，如汉末黄巾米贼之其原，西晋赵王伦之废立，东晋孙恩之作乱，北魏太武之崇道，刘宋二凶之弑逆，以及东西晋、南北朝人士所以奉道之故等，悉用滨海地域一贯之观念以为解释者。"[96]汤用彤曾论断："此故事（老子化胡）之产生，自必在《太平经》与佛教已流行之区域也。……东汉佛陀之教与于吉之经，并行于东海齐楚地域，则兼习二者之襄公矩首述此说，固极自然之事也。"[97]

孔望山造像所处的鲁南苏北地区是汉画像石艺术的起源地，也是汉画像石艺术发育最为成熟、图像最为丰富的两个中心区域之一。汉画像石艺术中特有的两种艺术表现手法是孔望山摩崖造像得以出现的技术保证。一是在主题图像基础上可以延伸发展为叙事表现，以"西王母"的图像变化为例，西王母在早期的图像中常表现为西王母端坐于中，两旁有侍奉者，（图33）随着有关神话情节的丰富，画面也不断充实起来，西王母端坐正中，两侧开始添加了羽人、玉兔捣药、蟾蜍、人首鸟身者等灵异形象。（图34）二是通过

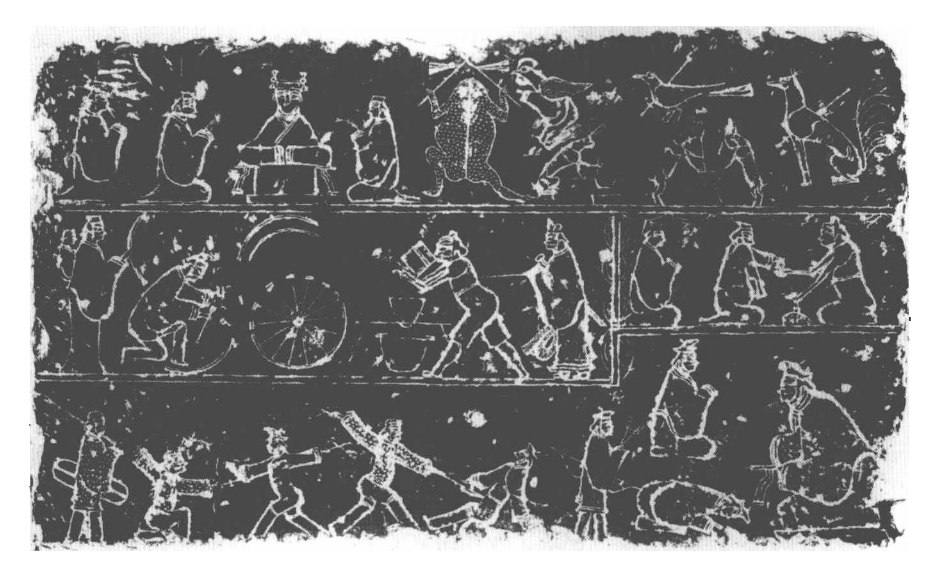


图34　王母。采自《山东汉画像石选集》，图181

重新组织具有固定图像学意义的图像来表达特定的思想意识，援以四川画像石棺上的图像配置为例，出处不同的单独图像配置在石棺上构成一个新的图像组合来表达特定的思想内涵。[98]

在孔望山崖面造像中，作为道教尊神的老子形象对传统汉画像石艺术中的某些因素进行了继承和改造。孔望山崖面造像的“偶像型”构图方式就常见于汉代画像石艺术中描绘西王母的场景中。“孔子见老子”的画面从西汉晚期的石椁画像一直延续到东汉晚期，构图形式基本一致，在位于露天宗教场所的孔望山摩崖造像“偶像型”构图中，老子由故事中的主角之一演变为中心人物，老子形象也由侧身侧面形象改制为“偶像型”场景中正面凭几而坐的形象，并利用汉画像石艺术中人物体量大小的对比来突出主要人物、用传统的表现人物运动的方式来建立人物之间的联系。

以往我们对东汉时期的佛教艺术的了解，是通过墓葬中装饰图像，形式单一，与文献中描述的繁复佛事活动形成反差，[99]孔望山摩崖造像中的佛教内容为我们生动展示了当时社会生活中佛教艺术品的丰富与多样。

四　结语

孔望山摩崖造像的各类题材均取材于东汉晚期图像艺术中流行或能见到的图像，是用汉画像石技法及其艺术表现形式，把具有固定图像学意义的图像加以借用、改制整合、统一布局来表达思想意识的道教造像艺术，而不同于六世纪以来脱胎于佛教造像艺术产生并流行开来的老君和真人道教造像形式。[100]虽然我们万难意会制作者赋予摩崖造像的全部含义，但根据不同题材造像的位置、体量对比和当时的宗教思想背景，摩崖造像的图像与当时流行的“老子化胡说”要素上相互对应，它是用图像形式来表达对道教神祇老子的尊崇。

有学者认为早期道教中祭祀老子不设偶像，[101]并以五斗米道经典《老子想尔注》对“道”的描绘为据：“道至尊，微而隐。无状貌神像也；但可从其诫，不可见知也。”，对“道”或老子的造像崇拜是“世间伪伎”之一，“今世间伪技指形名道，令有服色名字，状貌、长短，非也，悉耶伪尔。”[102]在与“想尔注”互为表里的“想尔戒”[103]中：“戒而为伪彼（伎），指形勿名道”，[104]告诫不要沾染以“道”有形象、名字的世间伪伎。东汉末年刚刚从原始宗教信仰脱胎而来的道教处于纷乱状态，排斥偶像崇拜的五斗米道一己主张并不能概括不同地区不同道教教派的实际情况。并且，《老子想尔注》中对“世间伪伎”如此刻意的批驳，恰恰反映了当时社会上已存在“状貌形神”、“指形名道”的现象。

产生于孔望山所在的东海齐楚区域的另一部早期道教经典《太平经》，则是以神仙家思想为主体同时兼采阴阳五行、方技杂占以及道家学说的大杂烩，其庞杂的内容阐说道教神学，也记录了教团纷立的混乱状态，其中就多次提及在修行中置像的重要性：“先斋戒居闲善静处，思之念之，作其人画像，长短自在。五人者，共居五尺素上为之。使其好善，男思男，女思女，其画像如此矣。此者书已众多，非一通也。自上下议其文意而为之，以文书传相微明也。……上古神人戒弟子后学者为善图像，阴佑利人常吉，其功增倍”。在《太平经》卷之一百三中，更有用图示“虚无”、“虚无之室”的做法。[105]

孔望山摩崖造像很可能是当时此地活跃的一个道教教团所为，它呈现的是东汉晚期道教信仰中表现老子为尊神的地方形式中的一种，它的出现与汉代佛教的传播特点和道教蓬勃发展之际大量吸收借鉴佛教因素有关，“它（汉代佛教）不是‘接触传播’的结果，而是‘远程传递’的结果。……它的接触是偶然的、断断续续的，相互交流也十分困难，并且没有什么反馈。宗教传播不完善，很容易变成没有系统地吸收某些宗教成分（要素），而实际上却已脱离了原来的背景，在新文化环境中变得面目全非”。[106]

图像艺术作为特定地域和某一人群集团所认同的文化符号，较之于文字，其图像学意义被认知的范围和规模要小得多，从而被传承的可能性也要小得多。作为佛道两种不同地域、文化中发展起来的宗教在最初的接触、碰撞中硬性嫁接的最早产物之一“老子化胡”的文本形式贯穿了整个佛道关系发展史，从汉代道教广泛吸收佛教因素、魏晋时期佛道的争讼辩难到元初宪宗敕令禁毁道藏，均有迹可寻。孔望山摩崖造像用“老子化胡”的形式来尊奉老子的表现形式只限一隅一时，传承情况不明,但在唐代“老子化胡”的图像尚广为盛行，唐中宗《禁化胡经敕》：“如闻天下诸道观皆画化胡成佛变相，僧寺亦画元元之形，两教尊容二俱不可，敕到后限十日内，并须除毁。若故留，仰当处官吏科违敕罪。其化胡经，累朝明敕禁断，近知在外仍颇流行，自今后其诸部化胡经及诸记录有化胡事，并宜除削。若有蓄者，准敕之重寄……”，[107]“老子化胡”的图像表现形式在时间的长河中如何流布与继承已无从查考。

注　释

【*】本文节选自即将出版的考古报告《连云港孔望山》中的相关章节，“江苏连云港孔望山遗址的调查与研究”是2000年以来中国国家博物馆、南京博物院、连云港市文管办、连云港市博物馆的合作项目，信立祥先生担任项目负责人。兹先行发表关于孔望山摩崖造像图像学意义的结论，其他部分有待报告的出版。本文照片除注明者外，均为宗同昌先生摄制。

【1】连云港市博物馆，〈连云港市孔望山摩崖造像调查报告〉，《文物》，1981年第7期，1-7页。

【2】意见多样，主要参见俞伟超、信立祥，〈孔望山摩崖造像的年代考察〉，《文物》，1981年第7期，8-15页；蒋英炬，〈孔望山摩崖造像时代管见〉；李发林，〈也谈孔望山石刻的年代问题〉；汤池，〈孔望山造像的汉画风格〉；李洪甫，〈试论孔望山摩崖造像的施主及其凿刻年代〉，《孔望山造像研究》第一集，海洋出版社，1990年，16-30页；47-71页；72-91页；281-291页；阎孝慈，〈论孔望山佛教造像的年代问题〉，《文物与考古》，1983年第3期，66、67、73页；阮荣春，〈孔望山佛教造像时代考辩〉，《考古》，1985年第1期，78-87页；〈“早期佛像”暨孔望山造像之辨析〉，《孔望山造像研究》第一集，海洋出版社1990年，31-45页；丁明夷，〈试论孔望山摩崖造像〉，《考古》，1986年第10期，944-949、958页；李德方，〈孔望山造像之略见〉，《文物报》，1986年6月27日。

【3】参见拙作，〈孔望山摩崖造像中涅槃像的图像特征及其年代〉，李砚祖主编，《艺术与科学》卷五，清华大学出版社，2007年，131-142页。

【4】蒋英炬、杨爱国，《汉代画像石与画像砖》，文物出版社，2001年，20页。

【5】参见步连生，〈孔望山东汉佛教造像初辩〉，《文物》，1982年第9期，61-65页。阎文儒，〈孔望山佛教造像的题材〉，《文物》，1981年第7期，16-19页。蒋英炬，〈孔望山摩崖造像时代管见〉，《孔望山造像研究》第一集，海洋出版社1990年版，16-30页。Rhie, Marylin Martin: Early Buddhist Art of China and Central Asia-Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-shan in Central Asia, Brill Leiden Boston Köln, 1999, vol.One, p.46.

【6】俞伟超、信立祥，〈孔望山摩崖造像的年代考察〉，《文物》，1981年第7期，13-15页；另参见丁义珍，〈汉东海庙今地考〉，《文博通讯》，1983年第4期，7-14页。

【7】信立祥，〈孔望山摩崖造像中的道教人物考〉，《中国历史博物馆馆刊》，1997年第2期，17-24页（案：文中的图三沿袭了1981年调查报告中的错误）。温玉成，〈孔望山摩崖造像研究总论〉，《敦煌研究》，2003年第5期，16-25页。

【8】[日]曾布川宽，〈汉、三国佛教遗物的图像学噶噶西王母和佛〉，《东南文化》，1995年第2期，76页。

【9】Wu Hung[巫鸿]，“Buddhist Elements in Early Chinese Art [2nd and 3rd Centuries A.D.]”，Artibus Asiae, vol.47(1986), p.303; 中译本见郑岩、王睿编，《礼仪中的美术》，三联书店，2005年，344页。

【10】同注1，3页。

【11】同注1，3、5页。

【12】山东省博物馆、山东省文物考古研究所编，《山东汉画像石选集》，微山县沟南画像

石、滕县马王画像石，图47、331，齐鲁书社，1982年。

【13】中国画像石全集编辑委员会编，《中国画像石全集》，〈山东汉画像石·3〉，嘉祥县武宅山村北出土，图二〇，山东美术出版社，2000年。

【14】南阳汉代画像石编辑委员会编，《南阳汉代画像石》，南阳县王寨出土，图版133；南阳市七里园，图版199；南阳县草店，图版276；南阳县，图版278；南阳市七孔桥，图版279、280；唐河县文化馆存，图版281；南阳县英庄，图版282、283，文物出版社，1985年。

【15】赵成甫主编，《南阳汉代画像砖》，唐河新店，拓本1、2；唐河谢庄，拓本4；新野樊集，拓本35；新野樊集M37，拓本44；新野樊集M23，拓本48；淅川盛湾，拓本55，文物出版社，1990年。

【16】曾昭燏等，《沂南古画像石墓发掘报告》，文化部文物管理局，1956年，图版49：拓片37幅左侧。

【17】关于制作年代，一说属秦代，见北京汽车制造厂工人理论组、中央五七艺术大学美术学院美术史系，〈略论秦始皇时代的艺术成就〉，《考古》，1975年第6期，336、337页，图二，3；另说属西汉，见陕西省博物馆，《陕西省博物馆》，文物出版社，1983年，图123。本文从后说。

【18】同注15，淅川高庄，拓片76、77。

【19】同注13，莒县东莞镇东莞村出土，图一四〇。

【20】李零，〈翁仲考〉，《入山与出塞》，文物出版社，2004年，60、61页。

【21】《北京市文物精粹大系》编委会，《北京市文物精粹大系》石雕卷，北京出版社，2000年，图版5、6。

【22】[清]杨守敬，《水经注疏》，江苏古籍出版社，1989年，1438-1439页。

【23】同注20，57-64页。

【24】[汉]蔡邕，《独断》卷下，四库笔记小说丛书，《白虎通义》外十三种，上海古籍出版社，1992年，93页。

【25】同注16，图版30：拓片9、10幅。

【26】河南省文物研究所，《密县打虎亭汉墓》，文物出版社，1993年，54、55页；图三六、三七。

【27】同注14，唐河县石灰窑出土，图版3、4。

【28】同注12，图1。

【29】同注13，〈山东汉画像石·2〉，图一三七的最上层、一四二。

【30】Rhie, Marylin Martin: Early Buddhist Art of China and Central Asia-Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan－shan in Central Asia, Brill Leiden Boston Köln, 1999, vol.One, Plates(Black and White):1.18 f, g,h.

【31】同注30，Plates(Black and White):1.18g, h.

【32】同注9，292页。

【33】同注1，1-5页。

【34】蒋英炬，〈孔望山摩崖造像时代管见〉；李发林，〈也谈孔望山石刻的年代问题〉；汤池，〈孔望山造像的汉画风格〉，《孔望山造像研究》第一集，海洋出版社，1990年，24页、51页、74页。

【35】郭若愚，《模印砖画》，艺苑真赏社经售，1954年，上海，图版39。

【36】同注13，〈山东汉画像石·1〉，沂南汉墓门楣画像，图一七九至一八一。

【37】同注13，临沂白庄出土，图一六。

【38】同注13，临沂白庄出土，图一六；苍山县向城镇前姚村出土，图一一三。

【39】同注28，费县潘家疃，图433，齐鲁书社，1982年。

【40】湖南省博物馆，〈湖南衡阳县道子坪东汉

墓发掘简报〉，《文物》，1981年第12期，35页，图版叁：1、2。
【41】同注13，临沂白庄出土，图一〇。
【42】贺云翱等编，《佛教初传南方之路》，图117、118，文物出版社，北京，1993年。
【43】同注13，〈江苏、安徽、浙江汉画像石〉，图二一〇。
【44】李文信，〈辽阳北园壁画古墓记略〉，《国立沈阳博物馆筹备委员会汇刊》第1期，1947年，122-163页；Wilma Fairbank and Kitano Masao[北野正男]，"Han Mural Paintings in the Pei-yuan Tomb at Liao-yang, South Manchuria"，Artibus Asiae，17，no.3/4 (1954)，pp.238-64;reprinted in Wilma Fairbank，Adventure in Retrieval，pp.143-80，Cambridge，Massachusetts，Harvard University Press，1972；另可参见郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》，文物出版社，2002年，26页的图3。
【45】同注14，南阳县，图版215。
【46】同注13，图八六。
【47】同注13，〈江苏、安徽、浙江汉画像石〉，江苏徐州市洪楼和铜山县苗山出土，图四七、四八和四九；安徽宿县褚兰镇金山孜出土、灵璧县征集、定远县靠山乡出土，图一七五、一七七、二一三。
【48】任日新，〈山东诸城汉墓画像石〉，《文物》，1981年第10期，20页，图八"谒见图"；21页，图九"宴饮、讲学图"。
【49】除本文的论述外，参见汤池，〈孔望山造像的汉画风格〉，《孔望山造像研究》第一集，海洋出版社1990年，72-91页。
【50】Wu Hung[巫鸿]，The Queen Mother and her Immortal Kingdom，The Wu Liang Shrine-The Ideology of Early Chinese Pictorial Art，Stanford University Press，1989，pp.132-141.
【51】同注7，19页。
【52】同注4，167页。
【53】[晋]陈寿撰，《三国志·魏志》，卷四，〈三少帝纪第四〉，中华书局，1959年，153页；此事亦见[唐]房玄龄《晋书》，卷三，〈世祖武帝纪〉，中华书局，1974年，50页，作："是月，长人见于襄武，长三丈，告县人王始曰：'今当太平。'"
【54】[晋]陈寿撰，《三国志·吴书》，卷四十六，〈孙策传〉注引〈江表传〉，中华书局，1959年，1110页。
【55】安丘县文化局、安丘县博物馆，《安丘董家庄汉画像石墓》，济南出版社，1992年，19、20、22页。
【56】同注13，图一九一至一九六、二〇一。
【57】同注30，Plates(Black and White): 5.24a.
【58】对此画面的详细介绍见胡新立，〈鲁南地区汉画像中的佛教图像考〉，《96临沂中国汉画学会年会论文选》，中国汉画学会选编，1996年11月，49页。
【59】李零，〈说"黄老"〉，《道家文化研究》，第五辑，1994年，上海古籍出版社，149页。
【60】[清]王先谦，《庄子集解》，中华书局，1954年，69页。
【61】[清]毕沅辑校，《吕氏春秋》，卷十七，〈不二篇〉，中华书局，1991年，491页。
【62】同注60，101页。
【63】[汉]司马迁，《史记》，〈老子申韩列传〉，中华书局，1959年，2141-2142页。
【64】[汉]王阜，〈老子圣母碑〉，见[清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文·后汉》卷三十二，中华书局，1958年，651、652页。
【65】见陈垣编纂，陈智超、曾庆瑛校补，《道家金石略》，[汉]边韶，〈老子铭〉，文物出版

社，1988年，3、4页。
【66】[宋]范晔，《后汉书》，〈孝桓帝纪〉，中华书局，1965年，313、316页。
【67】同注66，317、320、3188页。
【68】同注65，[汉]蔡邕，〈王子乔碑〉，2页。
【69】[唐]王悬河，《三洞珠囊》卷九之〈老子化胡西品〉中提及"太平经云老子往西，越八十余年，生殷周之际也"，见《道藏》25册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1996年，355页；参见王明，《太平经合校·附录》，中华书局，1972年，734页。
【70】王叔岷，《列仙传校笺》，台湾中央研究院中国文哲研究所中国文哲专刊，1985年，21、18页。
【71】荣新江，〈陆路还是海路？〉，北京大学历史学系编，《北大史学》9，北京大学出版社，2003年，330页。
【72】[荷]许理和，〈汉代佛教与西域〉，《国际汉学》2，大象出版社，1998年，294页。
【73】同注62。
【74】同注65，3页。
【75】《牟子理惑论一卷》，周叔迦辑撰、周绍良新编，《牟子丛残新编》，中国书店，北京，2001年，第3页。
【76】同注64，652页。
【77】同注9，297-298页。另见宿白，〈四川钱树和长江中下游部分器物上的佛像〉，《文物》，2004年第10期，63页。
【78】同注66，卷三十下，〈襄楷传〉，中华书局，1965年，1082页。
【79】[唐]欧阳洵，《艺文类聚》，卷七十四，〈巧艺部〉，上海古籍出版社，1965年，1278页。
【80】[日]大渊忍尔，〈老子想尔注の成立〉，《冈山史学》，第19号，1967年，19-26页；饶宗颐先生亦持此说，见饶宗颐，《老子想尔注校证》，上海古籍出版社，1991年，165页。
【81】《道藏》18册，《正一法文天师教戒科经·大道家令戒》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1996年，236页。
【82】王明，《太平经合校》，卷七十二戊部之四，中华书局，1979年，298页。
【83】台湾新文丰出版公司影印《大藏经》第一册，[晋]白法祖译，《佛般泥洹经》，165页。
【84】同注83，[后秦]佛陀耶舍、竺佛念译，《长阿含经·游行经》，24页。
【85】隋大业八年，书写于玄都观的敦煌文书S.2295《老子变化经》，黄永武主编，《敦煌宝藏》，台湾新文丰出版公司，第18册，113-116页。关于经文年代，参见苏晋仁，〈敦煌逸书《老子变化经》疏证〉，《道家文化研究》第十三辑，三联书店，1998年，154页。
【86】同注7，17-24页。
【87】四川省文物管理委员会，〈四川忠县涂井蜀汉崖墓〉，《文物》，1985年第7期，49-85页。
【88】吴焯，〈四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察〉，《文物》，1992年第11期，44页。
【89】吴桂兵，〈忠县涂井M5与蜀地早期佛教传播〉，《四川文物》，2002年第5期，69页。
【90】Sonya S. Lee，"Nirvana Imagery in Medieval Chinese Art"，Ph.D. Dissertation，the University of Chicago，2004，p.60.
【91】同注66，卷四十二，〈光武十王列传·楚王英传〉，1428页。
【92】同注54，卷四十九，〈刘繇传〉，1185页。
【93】同注66，卷三十下，〈襄楷传〉，1075-1085页。
【94】台湾新文丰出版公司影印《大藏经》第五十五册，[梁]僧祐，《出三藏记集》，卷十三，〈安玄传第三〉，96页。
【95】同注93，1084页，[唐]李贤等注："今

润州有曲阳山，有神溪水；定州有曲阳山，有神溪水；海州有曲阳城，北有羽潭水；寿州有曲阳城，又有北溪水。而干吉、宫崇并琅邪人，盖东海曲阳是也。”

【96】陈寅恪，〈天师道与滨海地域之关系〉，《金明馆丛稿》初编，上海古籍出版社，1980年，1页。

【97】汤用彤，《汉魏两晋南北朝佛教史》第四章的〈汉代佛法之流布〉之“《太平经》与化胡说”，中华书局，1983年，42页。

【98】巫鸿，〈四川石棺画像的象征结构〉，郑岩、王睿编，《礼仪中的美术》，三联出版社，2005年，167-185页。

【99】同注92。

【100】Kamitsuka, Yoshiko: Lao-tzu in Six Dynasties Taoist Sculpture, Lao-tzu and the Tao-te-ching, edited by Livia Kohn and Michael Lafargue, State University of New York Press, pp.63-85.

【101】巫鸿，〈地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构〉，《汉唐之间的宗教艺术与考古》，文物出版社，2000年，442-444页。

【102】饶宗颐，《老子想尔注校证》，上海古籍出版社，1991年，17页。

【103】陈世骧，〈“想尔”老子道经敦煌残卷论证〉，《清华学报》新一卷第二期，1957年，50页。

【104】同注81，《太上老君经律·道德尊经戒》，218页。

【105】同注82，卷七十二戊部之四、卷一百己部之十五、卷一百三庚部之一，292、455、469、470页。

【106】同注72，309页。

【107】《全唐文》，卷十七“中宗皇帝”，中华书局，1983年，202、203页。

凌家滩长方形玉版“式图”探微

陈　锽

一　式之简述

式，又作栻，是古代日者占验时日吉凶、决定举事宜忌的一种工具，习称式盘、占盘。式的种类很多，一般有三种，称三式。据《大唐六典》载，[1]唐代行雷公、太乙、六壬三式，其中前二式唯行官家，仅六壬式为民间通用。宋代以降，太乙、遁甲、六壬三式皆行。[2]在中国古代，三式素被视为不传之秘，有所谓“三式合一乃为神”之说，据说精通三式，可以夺天地之造化，识阴阳之玄机。

在古籍分类中，三式属于数术类图籍，其中收录了利用式盘进行种种复杂推算的式法诸种，中国科学院自然科学研究所的严敦杰先生曾先后撰文，[3]对其进行详细介绍与研究，从中可以获知，三式之理论依据乃阴阳进退、五行生克、九宫八卦和河洛之数。

而就式的外部构成论，则显然与中国古老的宇宙观相关联。天文史家

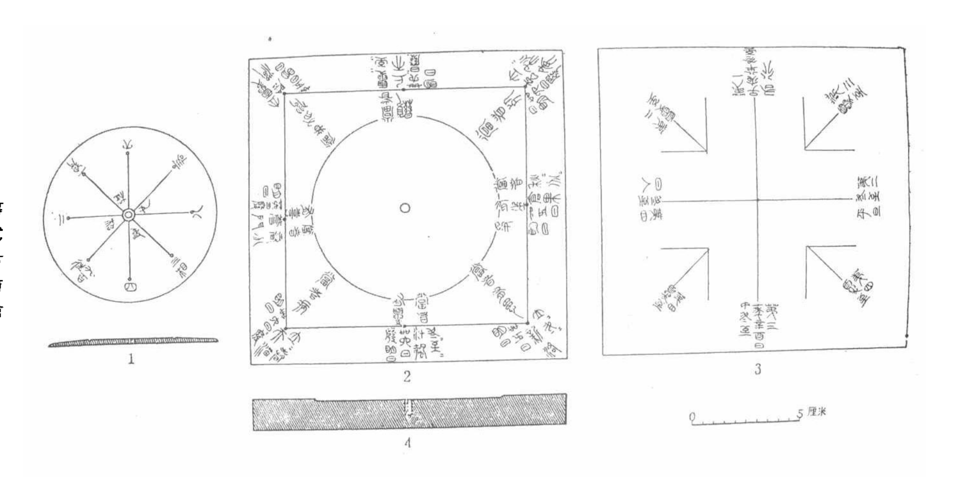


图1　安徽阜阳双古堆墓M1出土西汉太乙九宫式漆木式盘（依《阜阳双古堆西汉汝阴侯墓发掘简报》，《文物》1978年第8期）
1. 天盘
2. 地盘
3. 地盘背面
4. 剖面

的研究告诉我们，中国古代宇宙观大致包括相继发展起来的三种学说，即盖天说、浑天说和宣夜说，其中起源最早的就是盖天说，《晋书》卷十一云“天似盖笠，地法覆槃，天地各中高外下，北极之下为天地之中，其地最高，而滂沲四隤 ”，形象地概括了盖天说的宇宙理论，而将这种天圆地方的宇宙天体叠合于一而作三维的形象展示，便有了上半球隆起、下方矩平展的“式”。

据统计，迄今为止，能搜集到的有关式盘实物资料共有八件，从形制结构看，都由上、下两盘构成，上盘高凸的半圆球部分象征天，称天盘，下盘作方形，象征地，称地盘，天盘中间有穿孔，扣置于地盘中轴上即可旋转，二者相合,象征天常动而地恒静，整个式就像一个小小的宇宙模型。

结合文献和文物实例资料可知，古代的“三式”大体可分作两类，一类以九宫为特点（图1），为四分、八分，加上中点合为九宫，其地盘标四方、八位、八神、十六神，天盘“指针”是招摇或太一，太乙、遁甲等式属焉；另一类以四分、八分再十二分图式为主（图2），其地盘标十干、十二支、十二神、二十八宿，天盘“指针”为北斗，六壬式属焉。现存古式中上述两类皆有，时代均早至西汉早期，但以六壬式为大宗（恰与唐宋文献所载六壬式民间通用的情况恰相契合），在全部八件古式中占七件之多，时间从西汉初直至六朝晚期。而迄今所见属九宫类占盘者，仅有1977年7月在安徽阜阳西汉汝阴侯墓中出土的一件，严敦杰推测它可能是最早的太一式盘。由两种式盘“刻度”、“指针”、天地盘划分的不同，也就构成了两种不同的图式，或简称之谓“式图”。

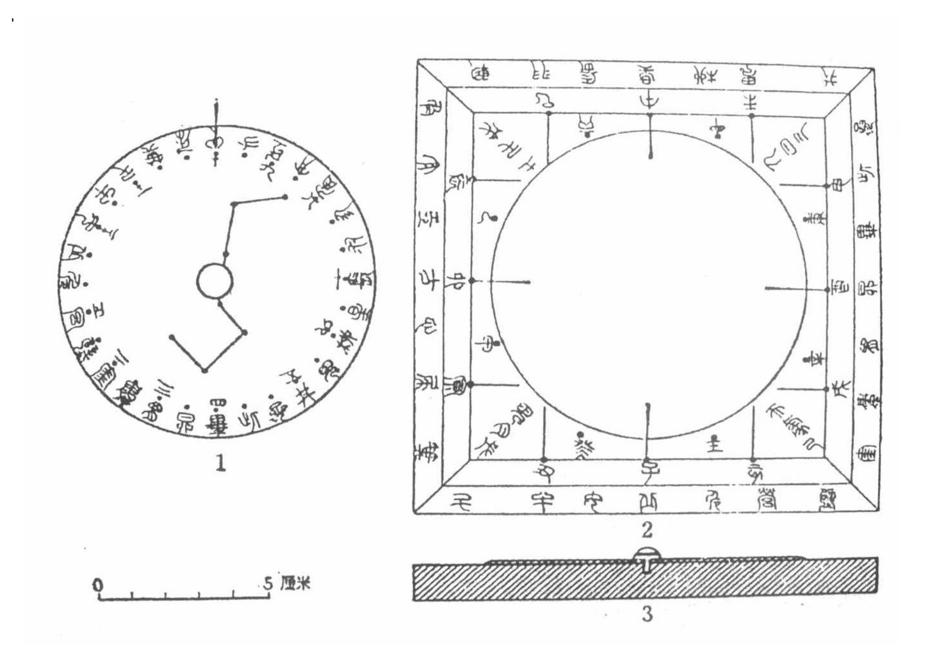


图2　双古堆汉墓M1出土六壬式盘（依《阜阳双古堆西汉汝阴侯墓发掘简报》，《文物》1978年第8期）参冯书第82页
1. 天盘
2. 地盘
3. 剖面

很显然，以上两类不同的式盘之设，从空间、时间结构到配数、配物原理等方面看，皆旨在模拟天地宇宙。但古人创造这一仪具的目的却不仅限于此，而是要利用这套体系进行“式”占，占验者只要以熟悉的不同“式”法为据，操纵天盘上的“指针”，以对应地盘上用干支或星宿表示的刻度，对所提问题做各种神秘推算，便能获得某种答案，从而达到沟通天人的目的。【4】

当然，这两种类型的式盘无疑已是“式”的成熟形态，其年代早至西汉文帝。尽管它们在对宇宙空间的划分、干支、星宿的标识以及各方神位的分置等方面的不同，可能反映出中国古代宇宙模式的不同系统，但其对宇宙空间划分的基点却是共同的，即都是先四分、再八分，由此显现出二者可能曾有过的同源观念，即四方八位的空间方位区划观念。而迄今已知具有“四面八方”方位区划特征的最早实例凌家滩长方形玉版，可以使我们越过近三千年的时空，去探究史前时代的“式”之产生。

二　凌家滩长方形玉版古“式”概说

凌家滩遗址地处安徽省含山县闸镇西南约10公里，是距今五千三百年至五千五百年、规模较大的新石器时代晚期的聚落遗址，1987年以来，安徽省文物考古所先后在此进行过五次考古发掘，【5】已知遗址六处、大型墓地一处、红烧土铺装而就的大型广场一处，其中墓葬营筑与时间晚出的良渚文化相同，是祭坛与墓地合一的形式，墓内大量用玉也一如良渚文化，迄今已有包括长方形玉版、玉鹰、玉龙、玉人、龙凤玉璜、双虎玉璜等在内的一批玉器惊现于世。【6】

事实上，首先引起学界瞩目的也正是这里出土的一批高精美玉器。早在1987年，考古人员对凌家滩新石器时代墓葬进行第一次发掘，就出乎意料地在M4中，一次性出土近百件玉器，尤其是这里出土的一件玉版，虽尺寸不大，仅作长11厘米、宽8.2厘米的长方形，但两面精磨，其中正面中心刻一个大小相套的重圈圆，内刻“八圭”，中心小圆内刻“八角方心”图案，玉版四角亦各琢磨出一个圭形纹饰（图3）。

如此方圆相合、上施四隅八方刻纹、具有分明精神文化内涵的玉器，此前未有出过，故玉版一出旋即为学界关注。陈久金、张敬国率先撰文阐释玉版的内涵，认为玉版图案具有分明的天文历法意义，可能是一块记载季节星历的上古历法图，甚至就是远古的历法洛书和先夏时代的原始八卦图；俞伟超敏锐地觉察到这批玉器在当时人们精神生活中的作用，特别指出其主题旨在表现天地总体的玉版图案是一种崇拜物，是宇宙之神或天地之神的象征；饶宗颐着重阐释其所具有的方位与数理意义；李学勤认为



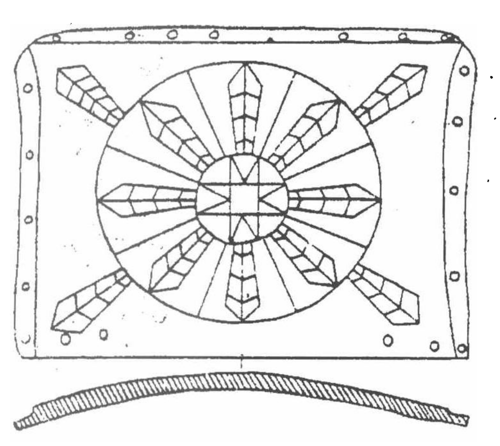


图3　凌家滩长方形玉版（依《凌家滩玉器》第14页，文物出版社2000年版）

图4　凌家滩长方形玉版的平、剖面线图

"玉版的图纹和所谓'规矩纹'是一脉相承的"、"是天圆地方这种古老的宇宙观念的体现"。李斌更直接目其为"史前日晷"，认为"这种玉片不仅具有法天象地的意义，还可能是远古先民用以测日定时的仪器"。[7]陆思贤就简称其为"观象授时玉片"。[8]

各家之说虽侧重不同，但都肯定长方形玉版是一件"法天象地"之器，刻纹反映了史前先民对天体、宇宙的认知。在这个大前提下，结合个人研究，笔者以为这件长方形玉版毋宁说更像是一件天地两合的史前式盘，它与同出玉龟一道，也是迄今所见先民依据盖天说理论、模拟天地、制作得最早一件可以用来占验时日的仪具。

首先，从外部构形看。玉版虽然不像汉代式那样分为天盘、地盘两个部分，但它中心线刻之重圈大圆实即宇宙天球，正是天"圆"之象；玉版的横长方形，则恰好表达了先民对大地是一个横长纵短的长方形的认识；[9]整个玉版呈中部上凸、两边低平之势，即可寓中部天体上隆之意，又与盖天说天、地各中间高敞而四周低卑的说法相合，两相结合，正好展现出天圆地方的宇宙结构模式（图4）。整个玉版体量虽小，又非三维表现，但却能集天、地宇宙于一体，这与后世式盘以天、地盘两分的形式展现宇宙结构的做法实可谓异曲同工，两者所表达的宇宙观念亦应相同。

其次，就宇宙的空间区划论。最突出的体现，一是重圈大圆之内的八圭纹饰，二是横长方形四隅四圭纹饰。大圆内的八圭，学者多以为代表天象"四时八节"中的"八节"，也即春分、秋分（分）、夏至、冬至（至）、立春、立夏（启）和立秋、立冬（闭）。其实，大圆内的刻画，不仅有八圭纹，还有着意将整个大圆的八等区分，故也可以说是对天周八区方位的划分，这应该是迄今所知人们对宇宙空间最早的形象分割。至于天象中的"四时"，学者一般认为是由长方形玉版四隅的"四圭"指示的。

当然，无论是玉版之四隅，还是重圈大圆内之"八方"，形象皆作圭形，似应具有某种象征意义。此前俞伟超先生已指出，"八圭"实乃"八

巽 四	離 九	坤 二
震 三	中 五	兑 七
艮 八	坎 一	乾 六

图5　太一循行九宫图

树”，是用来表现八方土地的，同理，玉版“四圭”即应是“八树”中的四维之树。笔者虽不完全赞同俞先生之说，但其圭纹乃树纹之见解对笔者却不无启发。笔者以为，后世社祭之坛及其社树之制，可能应是先民筑土坛以观天的衍进之制，玉版“四圭”纹实应是“四树”，但这“四树”并非等同于后世的社神之树，而是先民用以“知天”之“四树”，而由此实用之树，才渐次发展为神话中的通天之树。祭坛之神树，也由坛上植树发展而为以土筑坛以祭地的社坛和有社必有树的制度。

第三，不唯重圈大圆象天，玉版中心的“八角方心”纹本身，也是一个抽象的宇宙图式，而且具有合天、地为一体的特点。在新石器时代陶器等器物装饰中，类似的八角星纹样也屡有发现，引来学界的热烈讨论，或以为其寓方位、大地之意，或以为其意即太阳、北辰或星辰，或以为其具有“巫”、“方”等寓意，或以为它实为“河图”和“洛书”两个图形的结合。[10]笔者以为，从直观上看，这个图形其实就是两个早期刻画符号“五”的“交午”，而两个“五”相交，正代表着天与地之“交午”，因此它应是一个含四方、五位、九宫的宇宙图式。

不仅如此，整个玉版四周外缘，还有四、五、九、五的一组钻孔（参图3），也有利用说明“八角方心”五十图数的意义。早在玉版发现伊始，陈久金、张敬国便关注于此，指出：“它象征《洪范》五行中之生数四还原成中宫五，同时又象征成数九还原成中宫五”，“与洛书‘太一下行八卦之宫每四乃还中央’相合”。换言之，这组钻孔实是太一行九宫的布数，其中玉版东、西两缘的数字五，象征太一所居的中宫五，上、下两缘的四和九，则代表太一循行的四宫，太一的循行遵循着这样的规律，即先自一宫循行至四宫，然后回到中宫五，再由六宫循行到九宫，回归中宫五（图5）。故此，玉版中央的“八角方心”便是为太一下行所设之九宫，[11]甚至被径直视作迄今所见最原始的洛书图像。

第四，除上述长方形玉版自身纹饰所表现出的古“式”特点外，它还是迄今所见最古老的式占工具。这一点是由玉版出土时的原生状态揭示出来的。因为据发掘简报称，玉版出土时位于墓底中央原墓主胸部，且夹于背、腹两分的玉龟中间，而由玉龟背、腹甲相同位置分别对应刻出凹槽及钻孔若干可知，背、腹甲是可用绳线固定而整合为一个完整的玉龟的（图6）。按照俞伟超先生的分析，凌家滩先民制作这样一件背、腹两分的玉龟的主旨，“是为了可以多次在玉龟甲的空腹内放入和取出某种物品的需要。即当某种物品放入后，人们便会用绳或线把两半玉龟拴紧，进行使整个玉龟甲发生动荡的动作（例如摇晃），然后解开绳或线，分开玉龟甲，倒出并观察原先放入的物品变成什么状态。”[12]这种分析一语道破了玉龟的占筮功用，其反映的应该是我国古老的灵龟信仰与龟占传统，[13]而长方形玉版出土时正是夹于龟腹、背甲之间的，显然就是俞伟超所言用于龟占的器物，若从上

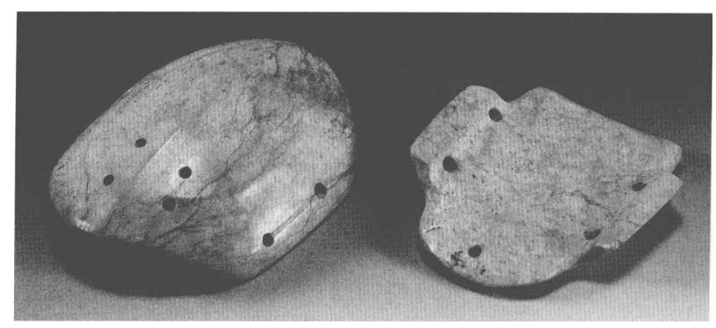
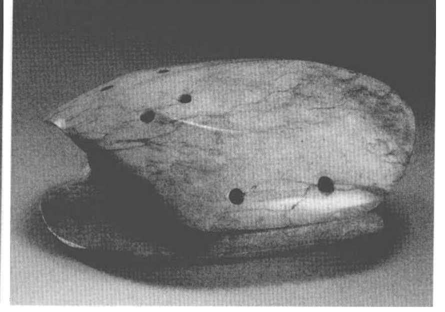



图6 凌家滩所出玉龟背、腹甲和背、腹甲合体之玉龟图（依《凌家滩玉器》第15页）
1. 分体玉龟之背腹甲
2. 合体玉龟

述长方形玉版乃具天地之象的观点出发，将之置于龟腹，其要旨便在于预知天地岁时和宇宙变化，这与后世日者操“式”以知天地鬼神何其相似乃而。加之，学界素来视背圆而上隆、腹方而平坦的龟有“天地之象”，这更行强化了长方形玉版“知天”的功用。

再就玉龟自身论，它虽周身平整光洁，一无纹饰，但在背甲上部中央位置却特意钻有四孔，布列如同北斗斗魁四星之形（参图6），结合中国早期天文学中，北斗因其指极意义而素被视如极星、在天空星宿中具有独高地位的史实，我们似乎有理由说，这四个钻孔所代表的就是北斗，由此便更行强化了玉版与玉龟的关系，即玉版大圈与四隅纹样集中代表了“四方八位”，中心的“八角方心”为四方五位九宫，龟背则以斗魁四星代北斗，二者合一，也就构成了迄今所见最早的既含“四方八节”与北斗、又具太一九宫的“式”盘了。而来自凌家滩墓葬的研究分析又表明，随葬大量玉器、且玉版与玉龟卜卦器具同出的87M4墓主，社会地位最高，是一位“即掌军权又握神权的显贵”、“且在手工业中占着重要地位”。[14]这里的手工业应该主要是指玉器制作业，因为玉器乃神职人员祭神、通神之器，故掌控玉器制作大权就是掌控通神之大权，而“通神”的原初意义，笔者以为即当是司天地、也即通天地。尽管凌家滩玉版自身是合天、地盘于一的，无法完成旋转天盘以对应地盘的“操式”行为，但刻有北斗的玉龟却是与玉版两分的，从而使利用玉版和玉龟进行占卜成为可能。将玉版如出土状态那样，置于龟背、腹甲之中，再如俞伟超上述推测的那样进行占卜，便可达到某种纪时占验的功用了。而这样的使用，也就使史籍“洛书”实乃“龟书”落到了实处。

当然，我们必须指出的是，首先，由于凌家滩玉版不像后世式盘那样作天、地两分，因此其自身无法用于式占，其占验的功能是通过与其同出的玉龟共同完成的，因此，玉版和玉龟是一个完整的“式”的有机组成部分。其次，后世“式”的诸要素，分别体现在玉版和玉龟之上，如玉版自外而内的“四维”、八方和“四方五位九宫”图式、龟背的北斗等。若依在成熟的“式”中“六壬用北斗”、“太乙循甲用九宫”的配置元素论，这里的“九宫”配“北斗”似有不合，[15]而这也恰好反映出凌家滩玉版（合玉龟）“式”的原始性，以及它可能是后世不同类型的“式”之祖型的特点。

三　凌家滩玉版式图探源

1.玉版的外“方”与盖天说下的史前观象台

从文献资料看，中国最早的式（或是成熟形态的式）可能见诸周。《周礼·春官·大史》云：“大师，抱天时与大师同车”，郑注云：“大出师，则太史主抱式”，[16]因为史官当时尚杂从“文史星历”之职，主知天时、处吉凶事，故同偕“式”随军而行。但同时代的实物“式”却迄今未有发现。

当然，如上所述，按照笔者的理解，至迟在距今五千年前的凌家滩遗址中，先民即已创制了“式”，而由于“式”天圆地方的外部构形深含着先民对宇宙天体的认知，因此，我们可以说“式”之出现当应以“盖天说”的产生为前提。

按照学界一般的说法，有关大地“方”形的来源，与先民观天测年密切相关。科技史家吕子方通过对《山海经》等文献的综合研究后指出，在上古时代曾经流行过一种观测太阳方位以确定岁时的方法，先民们依据太阳由极南到极北运行一周，及其运行到正东正西所需要的时间和所带来的气候变化，确定一年的长度和“二至二分”（即冬至夏至、春分秋分）四时气候。[17]而天象中最为人们熟悉的太阳东出西入现象，也的确使先民在测影活动中，最先找到回归年时间的两个最重要的基点——春分和秋分。而这样的测影方法，既能辨方位，又可定分日，遂直接导致了天、地方位与时间的结合，从而诞生了最早的东、西“二正”与春、秋“二分”。而通过对冬至日行极南、影极长和夏至日行极北、影极短，先民又可获得夏至日正南、冬至日正北的“二正”方位与时间标记点，由此形成了中国天文史上最早的“四时”（即“二分二至”）概念和东、西、南、北“四正”方位，并形成“四时”分主“四方”的格局。

而大地之“方”形，便有可能产生于这一观测过程之中，吕舒宪便认为：“原始人根据从太阳运行所获得的四方方位观念，以为有限的大地在四个方向上均有尽头，因而大地也就被想象成是四边形的实体了”，这种由“日行四方”推衍出的地“方”观念，在吕氏看来“是神话思维类比推论的结果”。[18]

如此，地“方”说便与先民测定分至的实践有了某种因果关联。而在传统的盖天理论中，也是以观测太阳周日视运动轨迹来确定“分至”四气的。不仅如此，《周髀算经》中遗存有一幅 “七衡图”（也称“七衡六间图”），是盖天理论为说明太阳每日绕地运行的几何图形，图中七个同心圆，分别表示一个回归年中十二个月的太阳周日视运行轨迹，其核心部分的三环，也即《楚帛书十二月神图》中心《四时》部分所言“四子”建立的“三天”（又称“三衡”）最为重要，[19]正反映着古人对于“分至”的

认识结果（图7），也表明先民以“三圆”的形式记录“分至日”太阳周日视运行轨迹观测结果的做法。从这个角度讲，我们又可以说，先民是在测定“分至”的实践中，渐次有了“天圆地方”的认识的。

当然，这样的盖天理论是人类观天活动发展到一定阶段的产物。在传世古籍文献和考古出土的楚帛书文献中，大都将“盖天说”的缘起上溯至庖牺氏也即伏羲氏之时。从史籍追述的时代看，伏羲氏时当处牧农过渡时代，此时开始观测物候、天象，并创造部分八卦记事符号大体是可能的。进入农业文明时代，随着农耕发展的需要，天文学作为一种观象授时的神秘学问，开始有了长足发展，并随时代的推移而不断进步。“盖天说”正是先民观天实践发展到一定阶段的产物，而近十数年考古发掘的相关成果，或许能从物质遗存方面来说明这一古老的宇宙观念的发生与发展历史。

首先看北方地区。近三十年来，在北方红山文化中，常可发现大型的积石建构，始被誉为中国的石筑金字塔或积石冢，后经学者研究，从中分辨出性质不同的方、圆“祭坛”。以辽宁凌源的牛河梁红山文化晚期遗址为例，在这里的第二地点便共有六座石构，东西一线布列（图8）。其中尤以Z3最引人注目，它是用三圈淡红色石桩围砌成的，同心圆式的，作内小外大、高下三层叠起的圆坛，[20]给人“以圆象天”的直观感；加之遗址处不见同时期墓葬和随葬品等遗迹遗物，石桩内又放置一圈被认为是通神器具的彩陶筒形器等等，故被视作红山文化先民礼天的祭坛。

然而，进一步深究这个三环石坛，还会获得惊人的启示。以冯时的研究为例，他考察三环直径诸数据，发现其保留了《周髀算经》七衡图之内、中、外三衡直径的等比关系。换言之，这个三环石坛，就是一幅由“七衡六间图”的核心部分组成的“三衡图”，[21]而凝聚古人观测“分至”四气结晶的“三衡图”，正是传统“盖天说”的中心内容之一。无疑，冯时对Z3三环直径数据所揭示内涵的发现很有价值，它使我们从过去仅

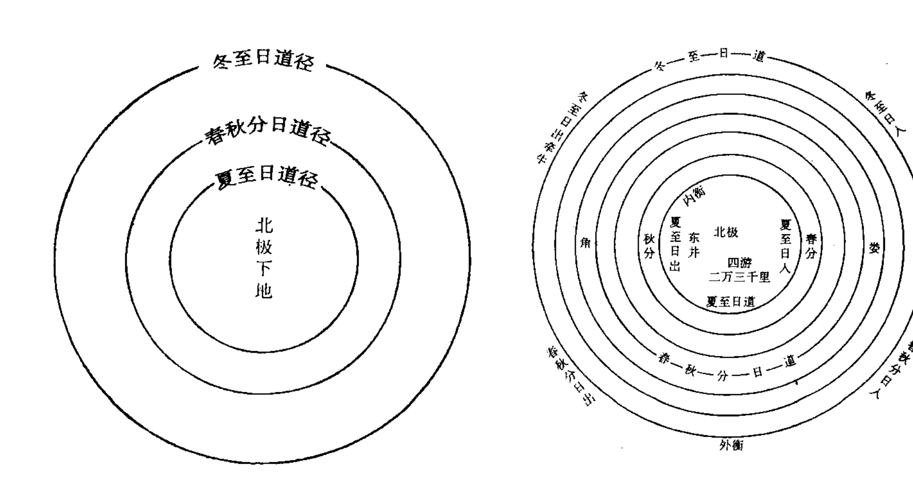
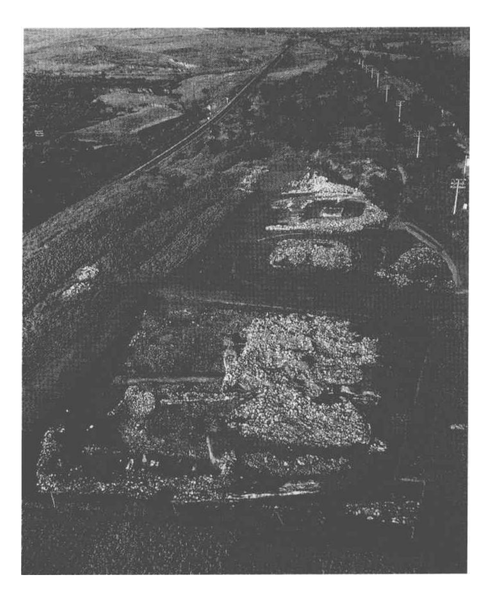
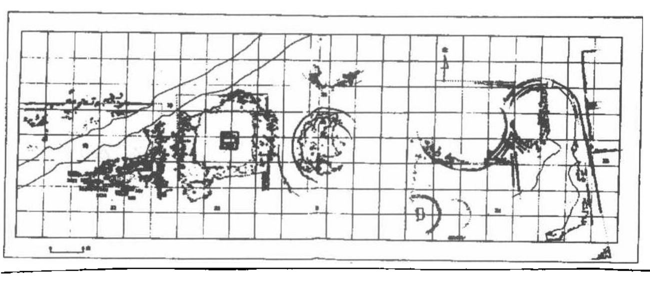


图7 《周髀算经》七衡图（依陈遵妫《中国天文学史》（上）第89页）





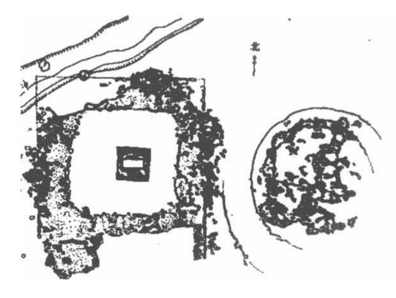


图8　牛河梁第二地点遗址图
1. 牛河梁第二地点积石冢全景（依《中华人民共和国重大考古发现》第105页）
2. 牛II地点积石冢总平面图（上）；Z2、Z3平面图（下）（依《文物》1986年第8期）

就三环之拱式外形作“天圆”的考察，转向了其可能反映出的切实的天文观测实录之中，从而大大提高了我们对这类史前遗址的实质性认识，即它们不仅仅与苍穹有外在的“形似”，而且就是一种早期的盖天图（图9）。

继北方红山文化圆形祭坛发现之后，南方新石器时代晚期考古也开始有了重大突破，其中最具代表性的就是良渚文化。1986年以降，在江浙沪三省市良渚文化中，相继发掘了一系列人工堆筑的方形覆斗墓冢，[22]被学界视为中国的土筑金字塔。然而，随着考古发掘与研究的深入，若干可能专门用作“祭祀”的遗址被发掘并识别出来，并显现出与牛河梁Z3等量齐观的意义。这其中著名者便是余杭的瑶山和汇观山两座“祭坛”（图10）。两座祭坛皆坐落在自然山丘之上，山体都经整体上的人工修整，从而形成自山脚至山顶多级式金字塔结构，[23]外形略呈长方形覆斗状，边壁平齐，转角方正，祭坛面积分别为约400平方米和约1500平方米，基本都呈正南北方向。坛面都采用挖沟填筑的方式，做出规则的回字形灰土框，并与坛址地原有的红黄色土壤和灰框外黄褐色斑土台，形成内外三重平面结构。祭坛上又都有大墓分布，并以随葬玉器为大宗。

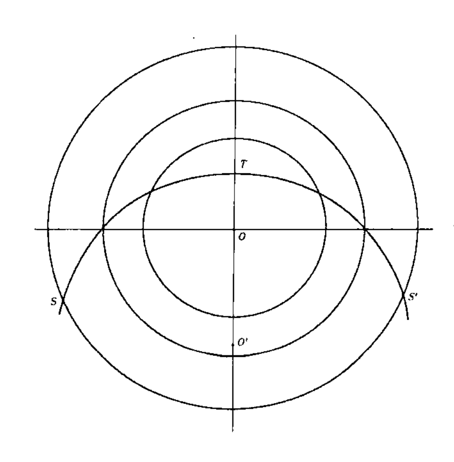
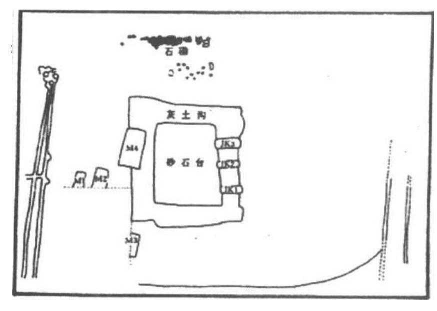
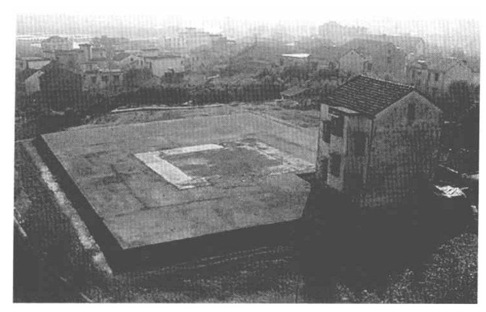
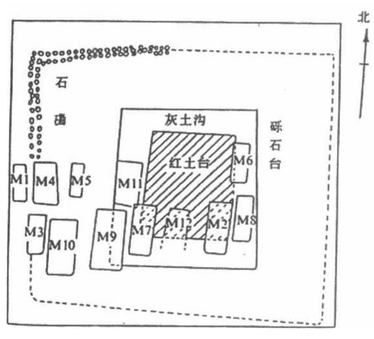


图9　依据牛河梁第二地点纬度复原的Z3盖图（依冯时《中国天文考古学》第349页）

相继被发现的两座良渚文化祭坛，面貌相似，年代又都属良渚文化早期，自然成为学界讨论的热门话题，尤其是对祭坛的实际功用和其与坛上墓葬的关系等问题，学界多有推测，或以为祭坛是巫觋举行祭天礼地







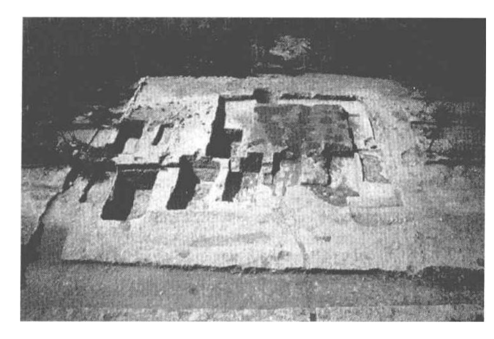


图10 瑶山和汇观山祭坛
1. 瑶山祭坛平面图（依《文物》1988年第1期）
2. 瑶山祭坛遗址图（依《良渚文化玉器》第2页）
3. 汇观山祭坛平面图（依《文物》1997年第7期）
4. 用原始构筑法复原的汇观山祭坛现场图

活动的场所，葬于坛上的墓主也被认为是祭祀对象；或以为祭坛的方形与三代社坛形制相合，也与传统的“地方说”一致，应为良渚先民祭祀土地神的场所；【24】或以为“祭祀苍天与埋葬权贵是良渚文化祭坛的基本功用”。【25】

根据祭坛整体上覆斗方形高台结构和所处环境，笔者以为，它更有可能是良渚先民为观测天象而特别构筑的。【26】从直观看，良渚先民利用整个自然山体，将其“加工”成自下而上呈级差状的巨大高坛，看去宛若大地上立起的地“方”模型，是对“盖天说”地“方”理论的形象展示；从功能上讲，在远离平野的政治文化中心区，利用视野空阔的山体，构筑像“地”之高台，以为“知天”活动的神圣场所，从而使“祭坛”从形式设计到使用功能上完美合一。至于大墓葬于祭坛之上，即符合良渚文化先民构筑人工方台以为墓葬的一般传统，又显示出“祭坛”墓主更高一层的等级规格，即这里的墓葬乃当时作为天地、神人交通媒介，在部族或方国居位最高的神职人员——巫觋的墓葬。

作为神在人间的代言人，巫觋对人类的精神统治，最突出的便体现在他们的“通神”活动中。因为众神被想象存在于广袤的宇宙之中，因此巫觋的“通神”在很多时候也表现为“通天”。当然，巫觋有种种媒介以助“通天”，高山便是这样的媒介之一，中外古老民族都有的神山崇拜，恐怕便基于这样的背景。就良渚先民论，他们营筑的瑶山和汇观山祭坛，便是某种意义上的“神山”，也是巫觋借以登高“通天”的特殊场所。而且，从宇宙天体对先民生活之关系上看，笔者以为，巫觋“通天”之举，其本意在很大程度上可能等同于“观星历”以“知天”，也即观天。因此，这里“祭坛”的实质就是观

象台。而通过观天，人们获得了“天圆地方”的认知，遂有了以地“方”为模式的方形高台的营筑。又由于只有神职人员是当时最重要的知识，尤其是天文星象知识的拥有者与独占者，所以唯有他们才能登临高台，方形高坛遂渐次成为巫觋独占之处，巫觋们生履其台以知天，死葬其地以会神。这或许便是瑶山、汇观山良渚“祭坛”兼墓葬的深层背景和合理解释。

如果瑶山和汇观山“祭坛”的现实功用乃天文观象台，它便无疑是后世灵台的前身。关于“观天”仪典的起源，从文献看最早可追溯至黄帝一系。相传“绝地天通”的颛顼（号高阳）作为黄帝之后和楚之远祖，就可能曾主持过郊社，[27]换言之，作为大巫的颛顼，曾亲执观天司历之职，故有颛顼历之创。迄于高辛长子阏伯，又曾筑高台以观大火（星宿），今河南商丘县西南五里阏伯台便为其主辰观火之台。[28]随后的三代，也皆有观测天象的灵台。据《诗·大雅·灵台》中之郑笺，周文王时就有观祲象、察气之妖祥之“灵台”，也即观星台、司天台。殷墟遗址尽管迄今没有发现观象台，但在卜辞中有“东单”、“南单”、“西单”、“北单”等名词，金文中不仅有上述“四单”，还有“中单”、“单景”等词。在诸家的释读中，胡厚宣释“单”作“墠”，以为是四野的平地，于省吾和丁山则分别释作“坛”和“台”，认为即是用来观测天象之台，[29]而据其字形，可以复原出甲骨文、金文时代的观象台造型，应作高台之上置地平式日晷模式。而在现今的河南登封市告成镇北，还有相传为周公以土圭测日景而定“地中”之处的周公测景台（图11）。[30]又据《诗经·大雅·灵台》“登观台以望”之语，可知天象观测必于高台，之所以如此乃因“天象在上须登台望之”，而“四方而高曰台”，又明言台为方形。[31]另据《五经通义》对灵台“积土崇增”、“上平无屋”的说法，可知直到春秋战国以前的灵台，正是台顶无任何建筑的土筑高台。[32]而穿越三代，上溯到新石器时代晚期的良渚文化时期，被冠以“祭坛”的瑶山和汇观山等遗址，便大体符合上述对灵台的定义，应该被视作史前先民的观天之台。

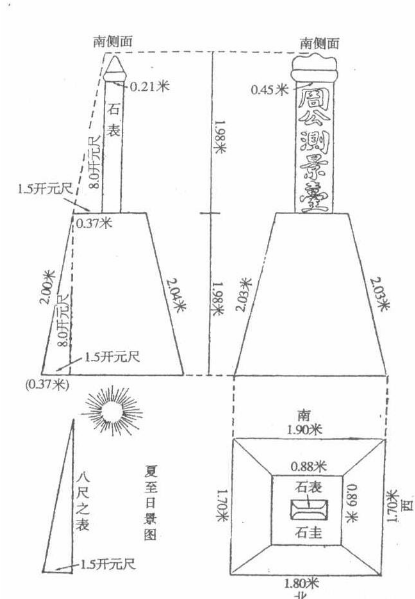


图11　周公观景台线图（依陈遵妫《中国天文学史》下册第1204页）

尽管瑶山和汇观山祭坛早已沉埋于历史烟尘之中，但在若干新石器时代陶器和玉器上，却刻画出了当时高坛的形象，这其中最具典型意义的就是良渚文化和大汶口文化若干玉器和陶器上常见的“盾”形立鸟图（又习称“阳乌山图”，图12），在尉迟寺新石器时代

文化中，甚至还发现了立体圆雕的陶塑形式。[33]对于“盾形”图像的寓意，学界曾有包括高山、高坛在内的种种猜测，笔者则更倾向于将其视为良渚文化观象台的象征，其多被刻画于像“天”之玉璧和“有天地”之像的玉琮上，也似乎暗示出它与“知天”观象的某种必然关联，“盾”形上部的三级式递减形制，更显示出其与汇观山祭坛“主体为三层台面，呈阶梯状”结构的一致性。[34]除此而外，近年良渚文化乃至大汶口文化中不断出土一种台形玉片，[35]也与“盾”形山一样，为顶作三级递减的高台（图13），表明其可能具有的史前观象台之象征意义。当然，“盾形立鸟图”中的立鸟也素来为学界所关注，或以为代表部族图腾，或以为代表太阳。笔者以为，随着近些年考古中鸟形象资料的不断丰富，尤其是近些年在湘西距今约七千年的新石器时代高庙文化中发现的大量鸟纹装饰，[36]使以往鸟为东夷部族图腾的学说遭到质疑，而鸟行于天、且往往与太阳合出的情况，似更容易使人体味到先民将鸟赋予太阳、进而比做天宇的思维发展轨迹。至于立鸟高柱的形象，恐怕与当时的立“表”测影不无关联，而盾形山图中的立鸟多东向（按早期的以左为东计），似乎也表明其与东升太阳的不解之缘，以及其与对日出日入观测的某种联系。

不过，上述讨论显然更多集中在对瑶山祭坛和汇观山祭坛的整体构筑和实用功能上，对于两座祭坛台面上特别设计的内外三重土色结构的意图，限于实地调查的困难、资料的缺乏而很少涉及。近来读到刘斌的文

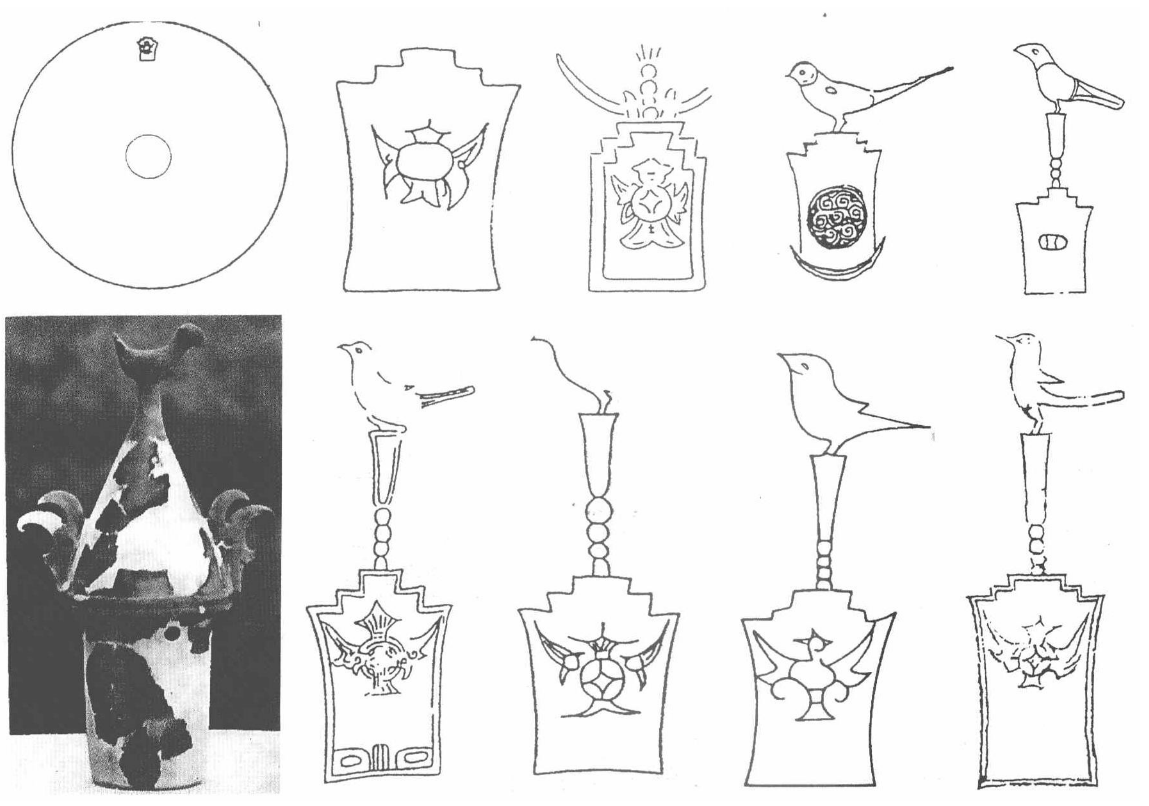


图12　史前玉器和陶器上所见“盾形立鸟图”举例

章，使笔者为之精神顿爽。作者是长期主持瑶山和汇观山祭坛遗址发掘的考古学家，每逢一年“四至”的重要日子，都在祭坛中心竖立起标杆，测量日影变化和日出日落的方位，经过长达两年的实测与观察，终于发现个中奥秘：“瑶山与汇观山祭坛，虽然在平面尺寸上略有差别，但两座祭坛所修筑的回字形灰色土框，四角所指方向却是基本一致的”，即夏至日日出的方向正好与两座祭坛的东北角所指方位一致，约为北偏东45度左右，而日落方向正好与祭坛西北角所指方位一致，约为135度左右；冬至日日落方向则与祭坛西南角所指方位一致，约为225度，冬至日日出方向与祭坛东南角方位一致，约为305度。而春秋二分时的太阳则恰好从祭坛的正东方向升起，约为北偏东90度，从祭坛的正西方向落下，约当270度（图14）。[37]如此准确的规律显然表明，两座祭坛的灰土框，都具有定年测时的意义。

良渚先民构筑祭坛，原初本是作为观测太阳、进行测年授时的场所。这一结论，对笔者此前视良渚方坛为史前观天台的推测，无疑是一个有力佐证。而参以《周髀》卷下之三中所云：冬至“日出辰而入申”、夏至“日出寅而入戌”可知（图15），周人测得的冬至日出方位是东偏南28度多，日入方位是西偏南28度多，夏至日出方位是东偏北约30度，日入方位西偏北约30度。换言之，以立表处为中心，冬至日出东南隅（辰），晷影指向西北方（戌），日落西南隅（申），晷影指向东北方（寅），夏至日出东北隅（寅），晷影指向西南方（申），日落西北隅（戌），晷影指向东南

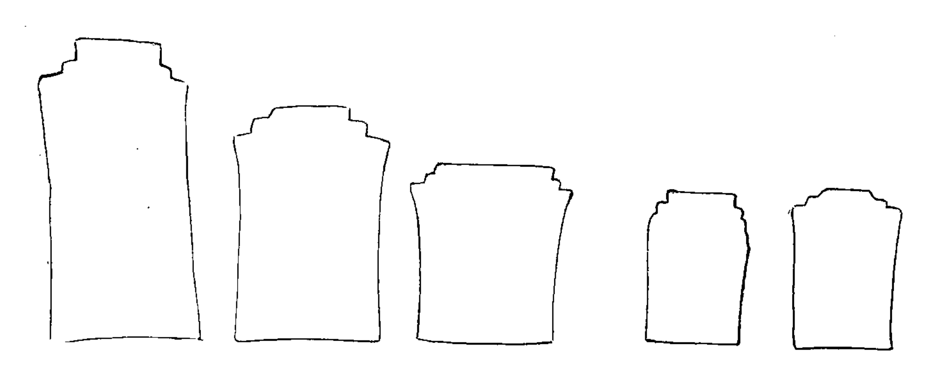
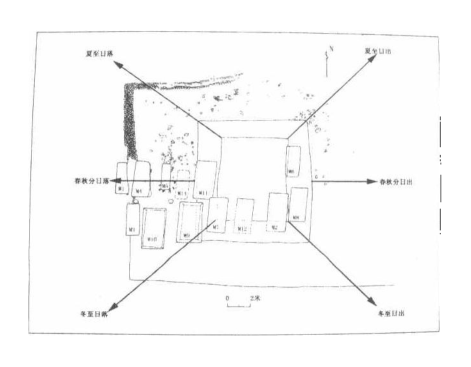


图13　良渚文化和大汶口文化台形饰举例（右上）
1、2.浙江遂昌好川遗址出土的台形玉片
3. 浙江温州老鼠山遗址台形玉片
4、5. 山东莒县陵阳河出土台形玉片



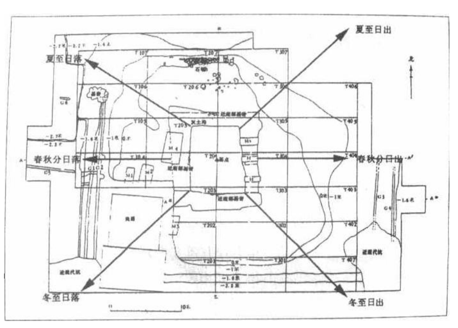
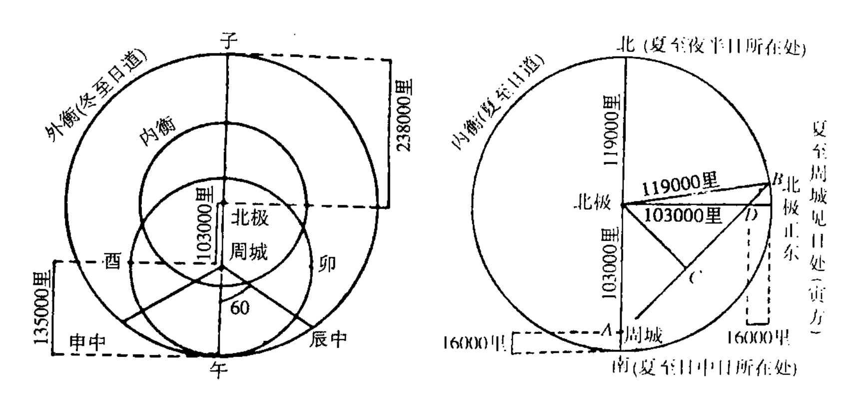


图14　良渚文化观象台分至观测图示（依刘斌《神巫的世界——良渚文化综论》第200页）（左上）
1. 瑶山观象台“二分二至”观测示意图
2. 汇观山观象台“二分二至”观测示意图



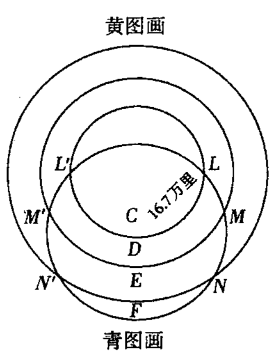


图15 “二至日”太阳出入方位图解（依陈遵妫《中国天文学史》上册第112页）

图16 大汶口文化“二至日”太阳出入的地平方位复原示意图

方（辰）。由于《周髀》是以周城之“我”为中心观测太阳的，[38]其“二至”日出日入方位度数自然也是由周城观测点获得的，故与以北极为中心点测得的日出日入方位会有差异。而此前卢央、邵望平的研究也表明，即便在不同的史前遗址所测得的“二至”日出日入之地平方位也是各不相同的，[39]尽管这种差异尚不足以否定它们的一致性。以大汶口遗址为例，其“二至”日出日入的方位便分别为59° 48′（夏至日出）、300° 12′（夏至日入）、120° 12′（冬至日出）和239° 48′（冬至日入），其平面图可复原为一个横卧的长方形（图16）。而钱宝琮据《周髀算经》复原的这张盖图上“二至”日出日入方位之四点（即青图画圆周与黄图画内、外衡相切之点L′、L、N′、N）相连接（图17），[40]也大体是一个横长方形。而将瑶山和汇观山“祭坛”“二至”日四隅诸点相连，则是一个大体纵向的长方形，显现出以良渚人所居方位为中心测得的太阳出入方位与上述遗址的差异性，但这并不足以削弱这两处遗址所具有的天文学意义。

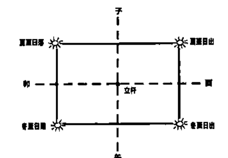


图17 盖图中所见冬、夏“二至”日出日入方位图（依钱宝琮《盖天说源流考》）

具体到瑶山和汇观山两座遗址的“方回”框而论，它们各自的尺寸、角度以及在坛面所处的位置等也都是各有不同的，显示出“因地而宜”的精心安排，如瑶山祭坛灰土框处于正中略偏东，汇观山祭坛灰土框则明显偏西，这些虽不符合中正、对称的原则，却与祭坛周遭环境相协，经刘斌实地观测，如果灰土框移出现在的位置，则会因山脉遮挡而无法在同样的角度看到日出日没。而就大的环境讲，瑶山祭坛的东北和西北二角以及西方，恰好与远山的两峰谷对应，南方则正对馒头山顶，显示出两处祭坛选址的科学性。不仅如此，历经数千年风霜，利用现存祭坛，仍可准确地观测并确定一个回归年的周期，实在令人惊叹良渚先民在“观天”方面所取得的成就。

如果上述良渚观象台的确定无误的话，它便在前述牛河梁三环石坛之外，为我们提供了另一种史前观天台的模式，即用特别设计的“方回”框观测分至日太阳出入之方位的方形观象台。而这种在三维立体的方形高台上、以“回方”形测年的做法，或即成为盖天说之地“方”的一种必然[41]。从此，大凡古代与宇宙大块之地相关的文物、器具或是构建，便往往取肖似这个大地

的“方形”。凌家滩玉版因为是迄今所见最早的“式”，其整体的外“方”结构，便也是与地“方”之形相契合的。

当然，除关注凌家滩玉版之“外方以象地”外，更重要的是，这个玉版外围纹饰的“四隅四木”设置，也当有其古老的源头，且可能与良渚文化这类方形观象台息息相关。

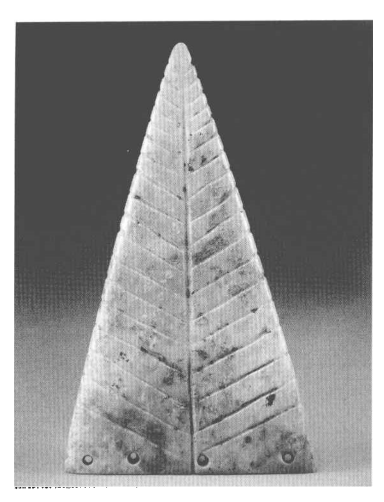
2.玉版的“四隅四木”与“四时”

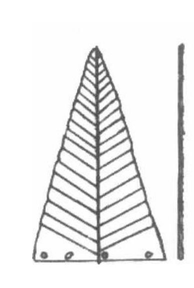
我们已知古代式盘分天盘和地盘，由于“天常动而地恒静”，运式的方法也就是，地盘不动，只转天盘，将天盘上的“刻度”与地盘上的方位及时辰相配，便可做出相应的推算与占验。因此，就方位而言，更主要的是地盘方位。而凌家滩玉版四隅独居四圭，具有分明的指示方位的意义，结合上述对史前观象台的考察，我们有理由相信，这种独重四隅标示的做法，很大可能与先民，尤其是良渚先民观测或记录测年结果的方式有关。

如前所述，良渚先民是利用方形观象台台面中部的灰色“方回”框的四隅，测定分至日太阳出没的地平方位的。然而，与牛河梁Z3“三环”轨迹乃对“盖天说”之“三衡”的“记录”不同，这里的“回方”形之整体外形显然是不能表现“三衡”的。但可以肯定的是，“四隅”自身可以起到指示“二至”方位的作用，迄今尚未见到任何有关“方回”框四隅存有遗迹的报道，或正因为此。当然，也有另一种可能，即良渚先民于“四隅”之上另置他物以为标识。由于岁月的流逝，良渚文化观象台并没有留下完整的立体结构，其“四隅”设置究竟如何也终难定论。如果考虑“四隅”另置他物为标识的做法，基于现实存在的启发，笔者以为，以大自然生长之“树”作为这样的标识，可能是当时最自然的选择之一。

如此推测，当然并非纯为笔者臆断，包括上自凌家滩玉版、下至楚帛书和汉式盘出土文物在内的、以代表大地的外（长）方形，其四角即或为像树叶的四圭形纹饰，或绘以写实的“树”，不能说这仅仅是一种巧合，而很可能是当时以“四木”置于“四隅”以为标识的做法直接或间接的表现，从而说明这种做法所具有的古老而悠久的传统。

就以这里讨论的凌家滩玉牌为例，在它的“四隅”便明确刻有分别朝向“四维”的“四圭”，其中的“四圭”与后世直干式神树的形态颇有相类。不唯如此，与玉版一墓同出的确有一件玉“树”(图18)，只是它并未引起发掘者的关注，故在报道中仅按考古学命名惯例，依其外形简单地称之为“三角形玉片”，其实，从玉片造型及其刻画看，它就是一株主干垂直的树木，两侧对称刻出十八对叶脉纹，是较“四圭”更为“栩栩如生”的树，或可视为玉版“四隅”及“八方”所刻树木的独立化表现。联系到近年良渚文化中发现的一些与三级高台玉片共出的纵三角形玉片，[42]它们从外形上看也与“树”颇为相像，或可视为“树”的抽象化表现（图19）。而凌家滩





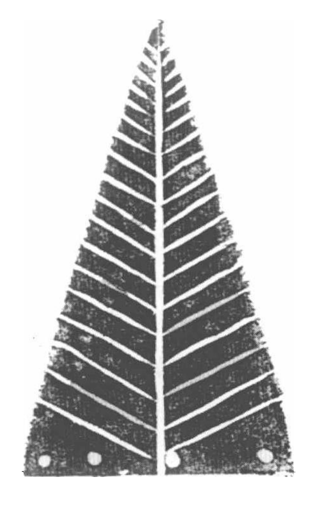


图18　凌家滩玉树（依《凌家滩玉器》第16页）

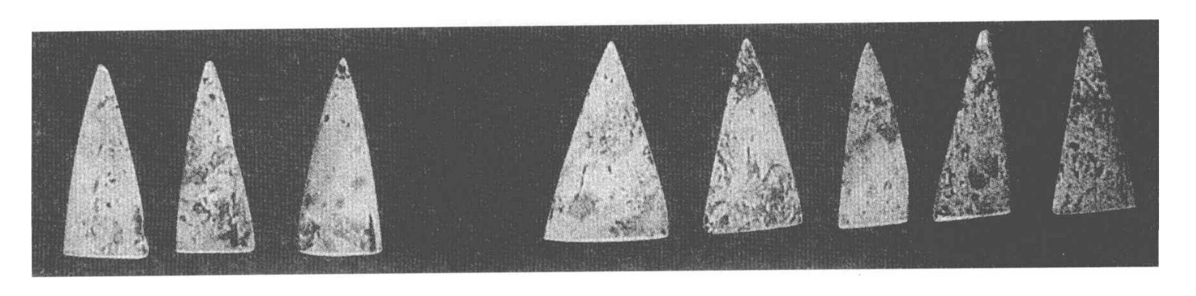
文化作为与良渚文化时代相近、地域相邻的一种新石器时代晚期文化，在构筑人工方台以为贵族墓葬、大量用玉，甚至是构筑方、圆“祭坛”等方面，[43]都与良渚文化有相近的内涵。因此，这件玉版的纹饰，也就极有可能反映的是与良渚观象台相近的、以“四隅四木”标识观测结果的。

而后世一切有关“神树”的传说，正是这一古老传统的衍进形态，其间可能经历过一个由“四木”因标记测年结果而带来的“知天”特征，到逐渐走向神化的过程，以至原来作为指示天地四时的实用之树，渐次丧失其原有意义，而发展为神话中的通天之树、固定天盖的“四维”、支撑天空的“四柱”等等。

最后，如果良渚观象台灰色土框“四隅”自身具有标记意义或是“四隅”另置他物以为记的话，其标记的实质究竟为何？从直观上看，应该就是在这个方形“四隅”上可以测得的“二至日”太阳东升西落的地平方位，也即“二至”之标准时间点。

而就“二分二至”论，春、秋“二分”无疑是最重要的两个基点，因为中国历法的重要特征是二十四节气，二十四节气中首先为人们认知的是“二分二至”，而其中的“二分”又是先民所最早获知的，其方位也最易辨别与标记，即“二分日”太阳东升的位置即正东方，日落的位置则是正西方。史前考古中，屡屡见到的“双鸟日轮”纹样，或许就是先民对“二分日”认识的一种表现。以距今约七千年的湖南辰溪出土的新石器时代陶器为例，这里的陶器

图19　良渚文化所见三角形玉片饰举例



上曾发现多种圣火、凤鸟、“日轮凤鸟丰产女神”等图案。以这里介绍的“合璧双鸟”为例（图20），[44]整个纹样作日轮居中、双鸟相向布列，显得规整有序，很具后世图案化装饰特点。由于早在史前先民那里，鸟与太阳就有着不可分割的联系，“合璧双鸟”中的“璧”自然可视如太阳，其左右分列的二鸟，则仿佛对太阳东升而西落景象的描绘，在此幅纹样中，它们也就成为东、西二方的代表（商代所谓的“四风”即“四凤”正乃这个道理），由此表达出当时人们对日出日入于东、西二方、也即“二分日”的已有认知。素为学界熟知的河姆渡文化骨刻“双凤朝阳”纹、“双首日鸟”纹和黑陶钵“双鸟神面、树”纹（图21），大体也都具有这样的图像意义，[45]此外，河姆渡黑陶豆盘中还见有双鸟向日而飞的图像，且这一图像几乎完全为良渚文化陶豆盘所继承，甚或良渚玉器典型的“神徽双鸟图”，也与上述表现有着某种关联。

与春秋“二分”日出、日落点重合在同一条横线上相较，“二至”的时间和方位标记点则分属四个不同方向的“四隅”，且如上所论，以不同的观测点为中心，往往会获得不同的日出日入地平方位。从这个角度讲，测定并标记一个特定点的“二至日”方位便更是基础，也更显重要。更何况，在天文学上“二至”乃是对一个回归年更为基础的划分，冬至是起讫，夏至为中分，二者刚好分统北南，主宰阴阳二气之消长，各自代表冬半年和夏半年，且以中国地理位置论，冬、夏两季在一个回归年持续时间也最长。因此确定并标示“二至”之地平方位对先民来说，就成为更基本的需要。而从对分至诸点的具体测定看，立表测影重点也首先在于测定冬至和夏至，进而才分出春分、秋分，示出“四时八节”。正是鉴于此，笔者以为，如果这个瑶山和汇观山方回“四隅”本身具有某种标记意义，或是“四隅”另置他物作为标识的话，它更大可能是偏重于对“二至日”日出日入时间和方位点的记录。至于凌家滩玉版“四隅四圭”，也更可能具有这样的意义，即以“四圭”指示冬夏“二至”。前述复原的大汶口文化“二至”日出日入方位平面图，正作与凌家滩玉版外形相类的横长方形

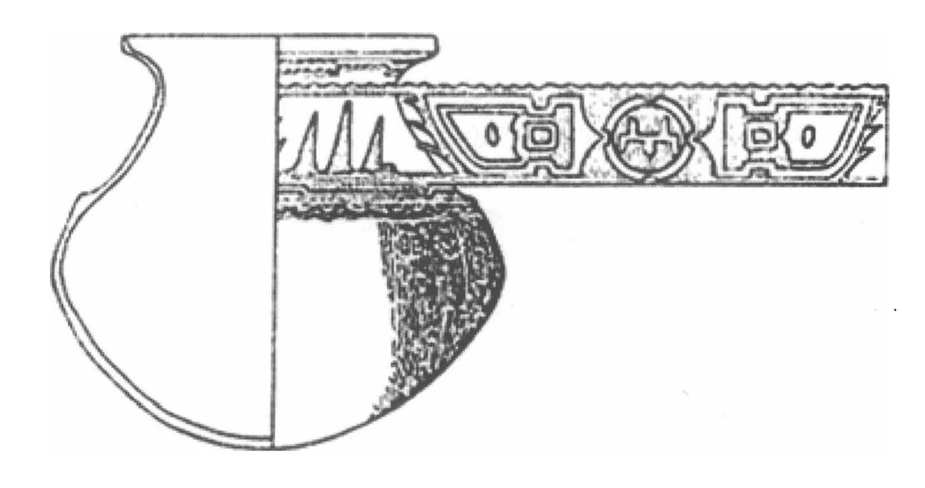


图20　辰溪松溪口出2A型陶罐颈部戳印日轮、凤鸟图（依《湖南辰溪县松溪口贝丘遗址发掘简报》，《文物》2001年第6期）

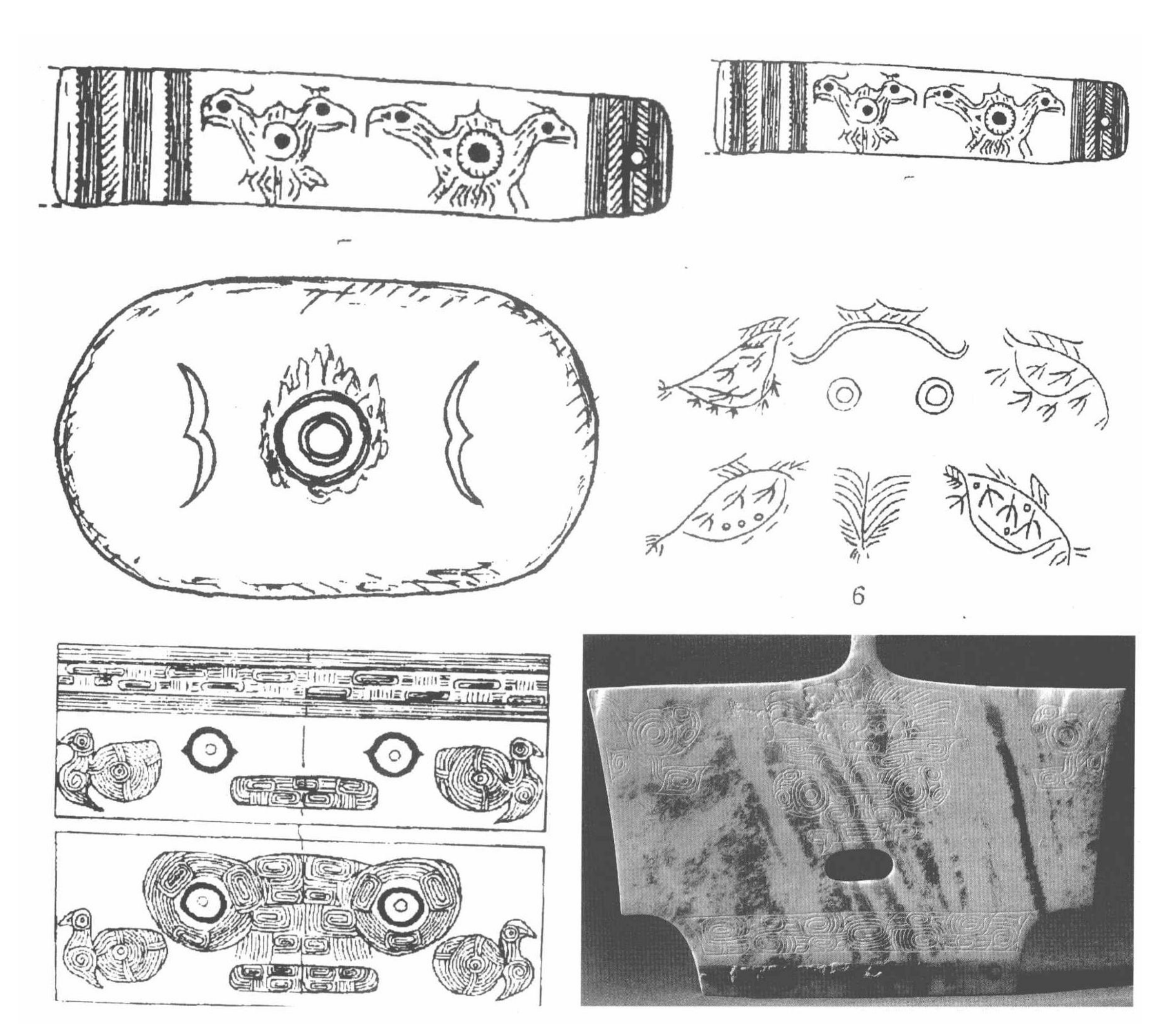


图21　河姆渡文化中的“双鸟日纹”图
1. 有柄骨匕上的双鸟负日图
2. 象牙板上的双鸟朝阳
3. 良渚文化黑陶豆内的双鸟向日图
4. 河姆渡黑陶钵上的对鸟刻画纹
5. 良渚玉琮神徽双鸟纹线图
6. 良渚文化玉冠形器上中间“神徽”两侧鸟纹的布局形式

其“四隅四木”实乃“四时之木”之属性，饶宗颐还进一步指出，将“四木”绘于“四隅”，是“配合天文上的四维观念”，从而将“四树”与“四时”和“四维”有机地联系起来。而按照上述对瑶山和汇观山“方回”“四隅”可能仅指示“二至”的推测，在有关“四隅四木”设置上，则很可能经历过一个由先标记“二至”再到指示“四时”的发展过程。之所以出现这种变化，学界的考察是这样的：将“四时”刻于四角，乃因为它们分别可以标示四“季”之启讫和循环；[46]或是“四维处绘有四色之木，以象征四时之起始，暗寓启闭”。[47]这样的解释就意味着，古代的分至四气“四时”在方位和时间上是与东西南北“四正”相应的，但其起始的标记点却是东南、东北、西北、西南“四隅”。当然，这种“四时”标记法的变更与发展，也反映出先民对天体周而复始、时间循环往复、阴阳逆转加临更本质、更深刻的认识。

而这样的讨论，又将我们的视野转向了“四方八节”，因为上述的所

谓“四隅”， 就是二十四节气中的立春、立夏、立秋和立冬“四立”，从观测方法上讲，是通过平分分至“四方”而获得的，其中分至“四方”属于“四气”，启闭“四立”则称“四节”，二者合而构成“八节”。无疑，玉版之外方及其“四隅四圭”在形式上已可视作“四方八节”，但玉版正中刻划出的重圈大圆及其内中的“八圭”，因为醒目异常，玉版一出，便被学者视如“原始八卦”，从而显现出其突出的标识方位的特点。

3.玉版“八圭”和“八角方心”纹

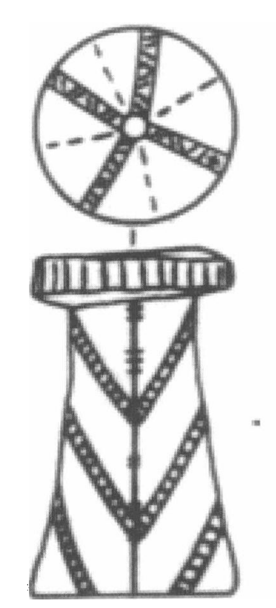
我们知道，方位概念产生于东、西、南、北四个正方向，其坐标由北南子午线和东西卯酉线十字交叉构成，其纵轴和横轴二直线又称“二绳”，“四立”的方位坐标，在《淮南子·天文》中分别被称作“报德之维”（东北向）、“常羊之维”（东南向）、“背阳之维”（西南方）和“蹏通之维”（西北向）“四维”。这“二绳”、“四维”，便构成传说中用以固定天穹的四根绳子，它们彼此交错便形成了“八方”与“八位”。

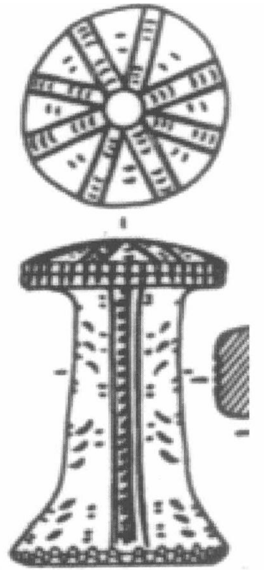
随着时代的推移，“八方”又渐次与八风、八卦、八音与八节，形成相应的配合，如“八方”与八风互配，八卦与八节相应，并以之布定八位。凌家滩玉版双圈大圆内的“八圭”，便被视为迄今所见最早的“八卦”方位图，且因等距离划分大圆，而形成所谓的八分天区。相类的叶纹和布列形式在河姆渡陶器残片上也有发现，后来的殷墟叶脉纹铜镜，圆形镜面上也有“八圭八方”的图式。至于史前广见的所谓陶纺轮、陶支座，也有不少饰有明显的具有方位指向的纹样（图22），甚至一些圆面上的纹样还作“交午”的“十”字和“×”，表明“四方八位与八卦方位坐标早已是先民熟知并经常表现的题材。

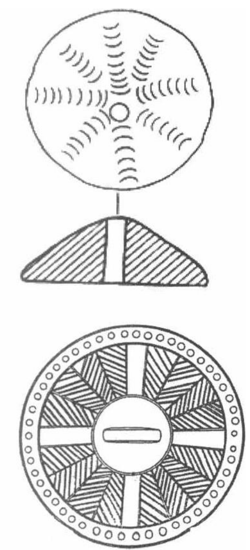
图22　八区式叶脉图和八位装饰纹举例
1.河姆渡遗址出土的陶器树纹
2.殷墟妇好墓出叶脉纹铜镜
3.青海民和胡李家庙底沟文化纺轮
4、5.柳林溪第一期文化陶支座
6.陶支座顶部，大溪文化，1998年秭归县柳林溪出，湖北省文物所藏











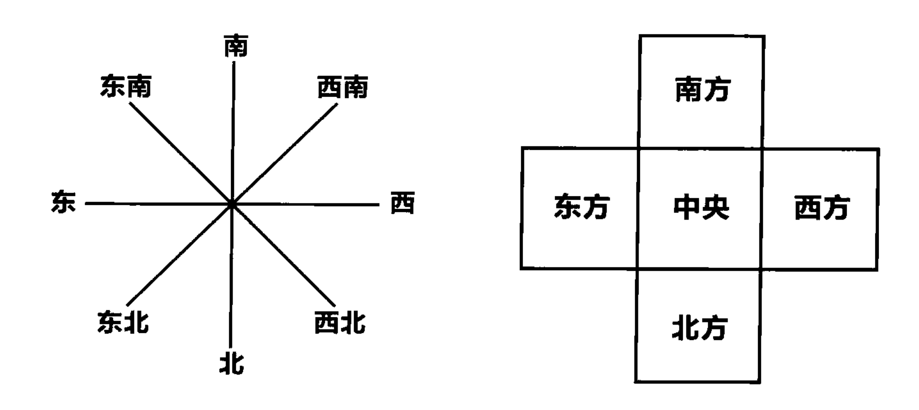
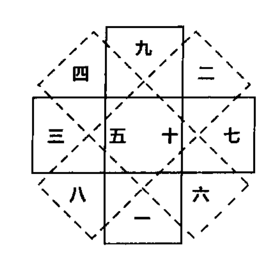
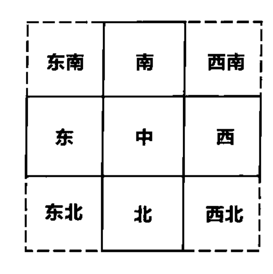


图23　八位图
图24　大地五方示意图

应该指出的是，尽管如上所述，天地“八方”是由“二绳”和“四维”相交构成的方位坐标（图23），但古人对天、地的概念实际并不是“点线”，而是区域。以大地之形而论，如果将“二绳”、“四维”以矩形的方式表现，并使之彼此相交，它便是东、西、南、北四个区域彼此相加的实体，若再加上实践天象观测主体的“我”所立的中心区域，大地便变成了由东、西、南、北、中五方区域合而构成的“十”字形态，或习称的“亚”形，这样的图形也被称作大地五方图（图24）。再依古人天地叠合的认知习惯，天体也当是这样的一个五位图。将二图再依“天常动而地恒静”和“天道左旋”的原则作相互重叠“交午”状，便可获得一个中宫重叠、八宫环列的九宫图（图25）[48]。如此，仰观于天，便是对寰宇的八分天区，也就如凌家滩玉版双重大圆内的八区八圭图，俯察于地，则是对大地的九宫区划（图26）。如继续将两个五位图中相互重叠的部分重点画出，便呈现出与凌家滩玉版中心纹样相同的“八角方心”图（图27）。而奇妙的是，这个构成新的“八角方心”图的纵向和横向图形，恰是两个早期刻画或绘画中的符号“五”（图28），而两个“五”相交，正乃“交午”之本意“交五”。按甲骨文子午之午作类似“8”字的形状，尽管其形被认为是“本以束丝之交午形，会意为牾，借为地支之午”，[49]但笔者以为，即便仅从形式上看，“午”假借原始数字“五”的可能性也更大，更不要说如此“五五相交”，既巧妙地表示出天、地两个五位图的“交五”之意，又刚好符合典籍所述的天地之数。[50]





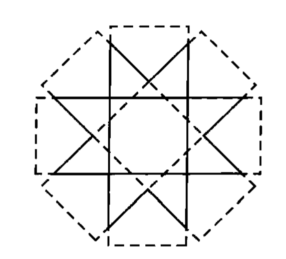
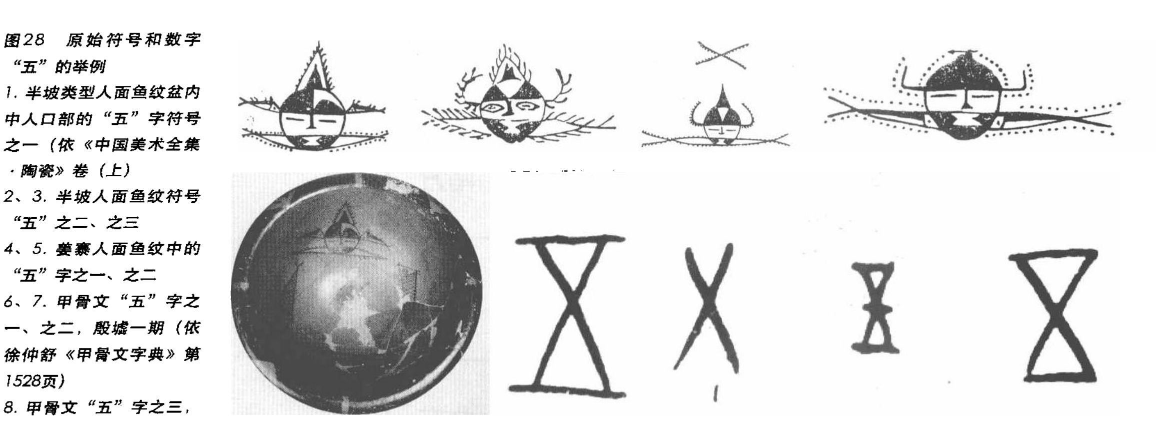


图25　八宫环列式九宫图
图26　九宫图
图27　八角方心五位九宫图

图28 原始符号和数字“五”的举例
1. 半坡类型人面鱼纹盆内中人口部的“五”字符号之一（依《中国美术全集·陶瓷》卷（上）
2、3. 半坡人面鱼纹符号“五”之二、之三
4、5. 姜寨人面鱼纹中的“五”字之一、之二
6、7. 甲骨文“五”字之一、之二，殷墟一期（依徐仲舒《甲骨文字典》第1528页）
8. 甲骨文“五”字之三，殷墟三期
9. 甲骨文“五”字之四，殷墟四期



至于原始符号“五”形的来源，陆思贤有一个有趣的推测，认为它恰好就来自立竿测影本身（图29），因为将太阳于“二至”日出日入之大地四个方位点与中部立表处相连接，可得一个“地数五”，再按立竿测影中太阳上中天时的位置，则可获得“天数五”，将“地数五”和“天数五”再横纵相交，正是一个“八角方心”。[51]回到我们前述瑶山和汇观山观象台的观察上，如果从“二至日”地平方位点的“四隅”斜向画对角线、且彼此相交于台面中心点，便可得到这样一个横置的“五”的图形。同理，如果沿日上中天时投射到地面的测影诸点画线，也同样可得到一个纵向的“五”的图形。如此，它们也就分别代表着“地”和“天”，二者合一，也就代表了良渚先民对宇宙整体的认知。陆氏的这种追索，似更接近“五五交午”之源头，也更行说明“五”之形与天象观测的必然联系。

在新石器时代陶器等器物装饰中，也曾发现这种类似“五五相交”的纹样，其中有的作“八角方心”，有的再于方心中画出小圆，若依外形论，或可统称为八角星纹（图30）。因为广见于南、北不同新石器时代文化之中，且近年更有增加的趋势，图案表现也多具规范化特点，使人感到其中必定包含着史前先民共有的观念。虽然迄今学界对其寓意仍多有分歧，但基本就其旨在表示与天象有关的四方、八位方面达成共识。[52]而经过上述的分析，我们似乎更有理由相信，这个以“五五相交”为突出特征的图案，表达的就是天、地两个五位图的相交，如此也就揭示出了“八角星”纹最本质的内涵，即它其实是一个合两个天地五位图于一的四方、五位、九宫图，也是一种特殊的“亚”形。

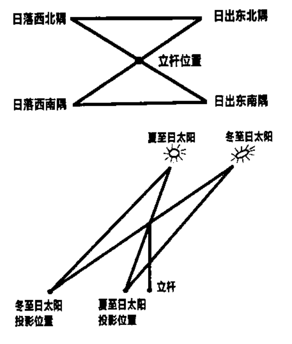
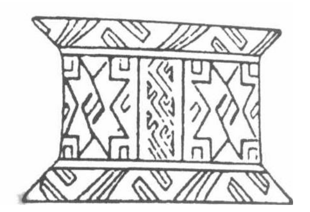
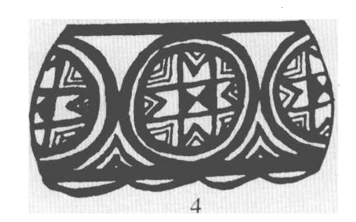


图29 原始符号“五”与立竿测影关系示意图（依陆思贤、李迪：《天文考古通论》第131页）

也许信手画出这样的一个“八角星纹”并非难事，但要获得一个规整有序、精确有度的“八角方心”图却绝不容易。陆思贤曾以汤家岗大溪文化所出一件陶盘中心重圈纹内套八角方心的图案为据，援引现代民间工艺技术，[53]才绘得一幅复原图（图31），就其绘制原理论，完全符合《周

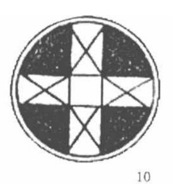


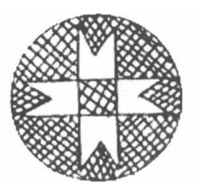
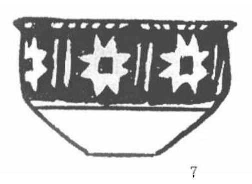








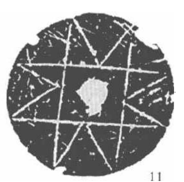


图30 原始文化中的八角星图案举例
1：湖南黔阳高庙下层早期文化辰溪松溪口陶盘纹样
2：小河沿F4：3出八角星纹样
3：大溪文化八角方心图
4：柳湾M1275彩陶纹样
5：汤家岗文化八角方心图
6：大汶口彩陶豆上的八角方心图案
7：邳县大墩子大汶口文化彩陶盆八角方心图
8：马家窑文化八角方心图
9：武进马家浜文化八角方心纹
10：马家浜文化八角方心图
11：良渚文化八角方心纹

髀》所言其之“环矩以为圆，合矩以为方”。由此，又恰可反过来证明这个“五五交午”的“八角方心”图是盖天理论的产物，是一个更本真地反映出先民立表测年实践的、新的宇宙图式。

综上所论，可以说先民对于宇宙模式天“圆”地“方”的朴素认识，得自最早的观天活动，他们于远郊构筑方、圆观象台以观天，又将观天的结果以或圆或方的形式体现在观象台的构筑上，这其中尤以良渚瑶山和汇观山阶梯状、“方回”式观象台为代表。凌家滩玉版作为一种与“知天”相关的小型仪具，其总体造型的外“方”便应是对这种方形观象台、也即地“方”的一种模拟；其“四隅四圭”纹样，无论是重在指示冬夏“二至”，还是旨在表现分至“四时”，都应是当时可能以“四隅四树”标识“二至”或“四时”太阳出没之地平方位传统的表现；重圈大圆及其内部的八圭八区，既表现出对大盖之天的区划，仿佛后世“式”之天盘的八分天区，也寓意天地的“四方八位”；玉版中心小圆内的“八角方心”，则是天、地两个五方图“交午”而成的四方、五位、九宫图，也是一个颇为抽象化的宇宙图式。虽然因重圈大圆刻于长方形玉版之上，使其具有天、地两盘合一的特色，因而具有“式”的原始性，但推测它与同出玉龟结合，已能进行一些简单的测时占验活动，而且甚至玉龟本身，因为背部刻出斗魁以像后世“式”盘天盘中心的北斗，而成为这个占验活动得以实施的重要组成部分之一，再结合北斗与玉

图31 原始八角星图案的复原绘制法图（依陆思贤、李迪：《中国天文考古学通论》第117页）

版中心“九宫”图的对应关系，更见其杂柔后世六壬和“太乙九宫”二式于一体的特色，说明玉版（合玉龟）是后世所有“式”盘之祖型，故可目为迄今所见年代最早的“式”。

四 玉版“式图”对后世的影响

观天司地乃史前先民生活中最重大而神圣的活动之一，后世一切天地神祇、君主圣明的信仰大都肇始于此。凌家滩玉版是迄今所见最早反映史前“知天”活动的实物之一，尽管与后世天、地盘两分、时空及神位标识系统完备相比，还显得过于简率，但其“式图”及其所反映的灵台建制，对后世若干造型艺术图式与设置、明堂建制及社祭、社神制度等，都有长足影响。在此仅举其要加以简论。

1. 玉版图式中的四隅四方设置

前面述及，凌家滩长方形玉版图案方圆结合，并于长方形玉版“四隅”绘“四木”以为“四维”、大圆天体内绘“八木”以象“八位”，这样的图案，一看便很易使人想起中国古老的八卦。一般认为八卦旨在表示方位，其实除方位外，它还同时具有时间意义，因为八方，既表明星宿运行到天体东北、东南、西南、西北和东、西、南、北八方之位，同时亦具有标时意义，以史前颇具授时意义的北斗星为例，斗柄行至东北，乃春回大地之时，于是这个方位就代表了春的开始，空间关系遂而成为时间关系，空间方位与时间观念合一。不仅如此，大地“四时”按东、南、西、北顺时针方向流转与“天道左旋”也是相一致的，四宫、二十八宿的分配与古人“以天空星象与地平方位对应”亦合符节，[54]这一切反映出的是古人在对天、地认识上力求叠合的一贯努力。[55]从这个角度讲，八卦的实质毋宁说是准确表达了先民对天、地的叠合认识，因此，八卦也就成为反映宇宙天地与时空关系最本质特征的符号与图式。

既然天地的“四方八位”是叠合的，它自然就是天地最基本的划分与构成形式。这一点在玉版的外“方”和重圈大圆内的“八区八位”刻画上已清晰地展示出来。不过，很显然，玉版上最具醒目的方位意义的，还包括玉版之“四隅四圭”。依照我们上述的讨论，这“四隅”方位作为“二至日”太阳出入的地平方位点，显示着一岁之阴阳逆转，于先民生活中具有重要的示时意义，或许由此又渐次发展为以“四隅”标示“四时”起始，暗寓闭合，故后世有“四隅”即“四时”的概念。由于“四时”乃中国历法的标准时体系，至少早至凌家滩玉版的“四隅四圭”的定位，对于先民来说，其示时的意义便远较四方和四季之“仲”重要得多，因此其地位亦愈益显得神圣，“四树”也由此渐次变成神木，[56]在此基础上，后





图32　良渚文化玉琮四角隅装饰的以上人面下神面为主体的四隅神

图33　以四角隅为中线布置主题装饰的左方盉

来又更行衍生出“四隅”之神。在著名的《楚帛书·四时》中，分至“四神”便分居“四隅”，成为所谓的“四隅之神”了。

前面讨论已经提到“四隅”在指示古代历法标准时的重要性，它们得到先民的推重便也是顺理成章的。在早期艺术品的造型与纹样布局中，便透露出“四隅惟重”的信息。比如良渚文化的代表性器物玉琮，不仅内圆外方，内高起而外低卑，显示出其具有的天地之象，而且它的“四隅”横板和“四方”竖槽也表达出“四隅”与“四方”的观念，更重要的是其著名的“人神”图案是以玉琮四转角为中轴线向两侧展开布列的（图32）。换言之，玉琮的正立面是纵向的四角隅而非其两侧的横面，而这种做法显然代表了与凌家滩“四隅四木”相近的“唯重四隅”传统，只是这种方位观念渐次走向神化，以至于以“栩栩如生”的“神徽”代替了简率的“四木”，而成为迄今所见最早的“四隅”神人。到三代，对角的重视和崇拜在青铜器纹样布局上仍不乏表现，尤以商代后期方形青铜重器上的纹饰表现最具典型意义，常常是以器体四转角或四

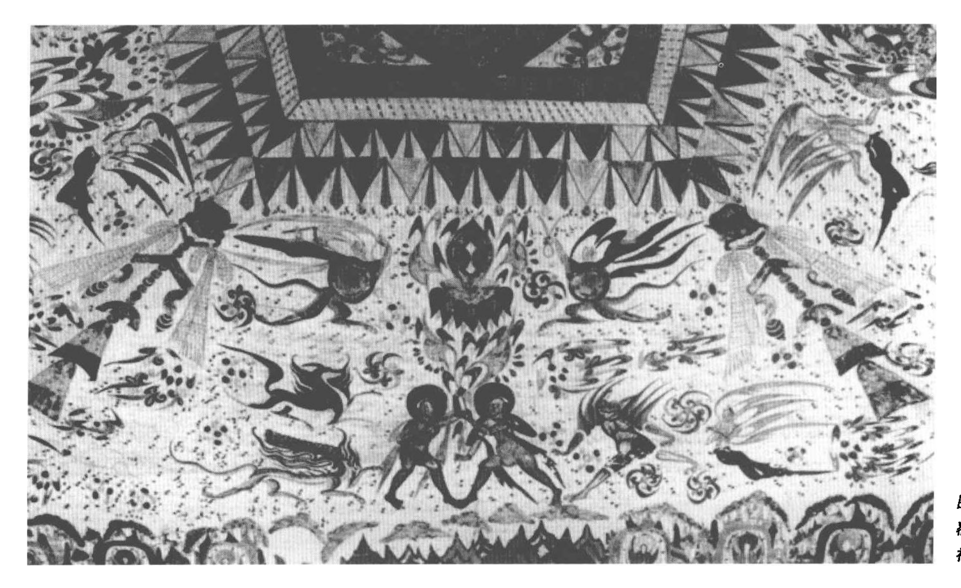
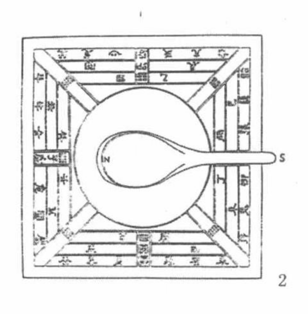
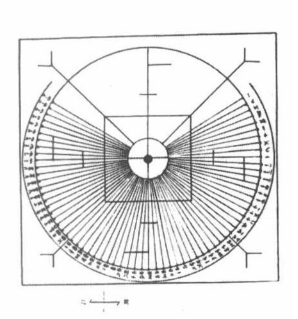


图34　敦煌285号西魏窟覆斗天井西披及两侧角隅神面图







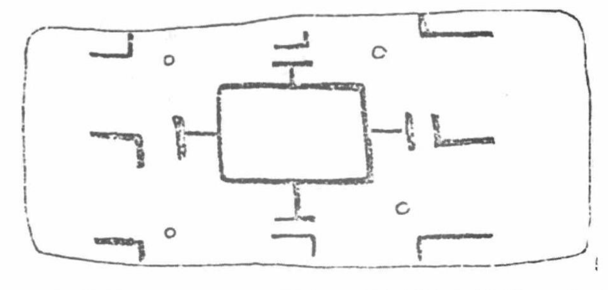


图35　汉晋六朝时代文物上的“式图”举例
1. 湖北云梦大坟头汉墓M1出土博局
2. 汉代日晷，内蒙古自治区托克托出土
3. 天水落石出放马滩M14出木板画摹本
4. 成都羊子山博局纹镜图
5. 郑振铎复制的古代司南



图36　良渚玉琮四方与四隅装饰举例
1. 良渚琮王四隅上的“神徽”装饰
2. 琮王“四正”上的神兽图徽

足外凸角棱为中心，左右布置神兽图案（图33）。再往后，就是大到佛教石窟建筑的覆斗方顶四隅神面之设（图34），小到日晷、占星盘、式盘、“博局”等上“四维”的分割形式（图35），其例不胜枚举，就不在此一一述及了。

当然，笔者也注意到，自良渚玉琮装饰起，“四正”位置即已凸现，如在以反山“琮王”为代表的玉琮“四正”竖槽位置，就已雕有独立的“神人”图像（图36），甚至就在凌家滩玉版上，也同时有“八圭”八位的刻画。在青铜器纹样装饰中，更常常以“四正”为中心，布列饕餮主纹，呈现一种“四面八方”皆神兽的纹样布局形式。由此，足见“四隅”与“四方”观念在先民心目中“此起彼伏”和两两并重的发展态势。

综上所述，凌家滩玉版“四隅四木”图式，可能是后世一切这类图式之源，它明示“四隅”方位的做法，可能揭示出在我国最早的方位记识意义上，东北、东南、西南和西北“四隅”，曾因能够标示分至“四时”而居于首要的地位，随着时代的推移，才渐次代之以东、南、西、北“四正”（即“四方”）这四个基本方位，“四隅四木”则随即逐渐丧失其原有的标记方位、指

示四时的意义，而演变为后世所谓的天之“四维”了。

2. 大地由“方”形向“亚”形认识的转化

前已论及，大地的外“方”得自先民的观天活动。但人立于世界的中心，并以二元对立的思维探索并认识周边世界，【57】便自然会产生东、西、南、北、中“五方”的概念。有学者研究，至迟到了商代，人们就有了大地乃合东、西、南、北、中五部为构的认识，而这五部合一，便是商人所谓的大地“亚”形，其源头出于殷商以腹如“亚”形的龟为宇宙模式的说法，这亦成为商人重龟卜的缘由所在。【58】

凌家滩玉版的出土使我们相信，大地“亚”形的认识，其实不必借助于龟腹的启示（尽管夹挟玉版的玉龟腹甲的确也形同“亚”字），玉版上的“四隅四木”设计，实际上已经开启了人们对地形由“方”向“亚”形转变认识的先河，也就是说，若撇开“四隅四木”不计，整个玉版看去就已是“亚”之雏形了。

对“亚”形的关注，始于宋人对三代青铜器上“亚”形铭文的著录。在北宋王黼奉命编纂的《宣和博古图》卷一“商亚虎父丁鼎”条下，就录有该器四足各有亚形、内著虎象铭一，并推论“凡如此者皆为亚室，而亚室者庙室也”，【59】首倡“亚”形乃庙室之制的说法。王国维《明堂庙寝通考》一文，【60】又主要依《考工记》等古文献所载，推断夏代世室、商代重室和周代明堂皆是“亚”形。郭沫若、陈梦家、李零诸家在复原《管子·玄宫图》时，亦都赋之于“亚”形【61】，陆思贤研究礼书有关明堂诸宫的描述，【62】更特别赋诸“四方八角”的宫殿样式，从而使它不仅看去是个

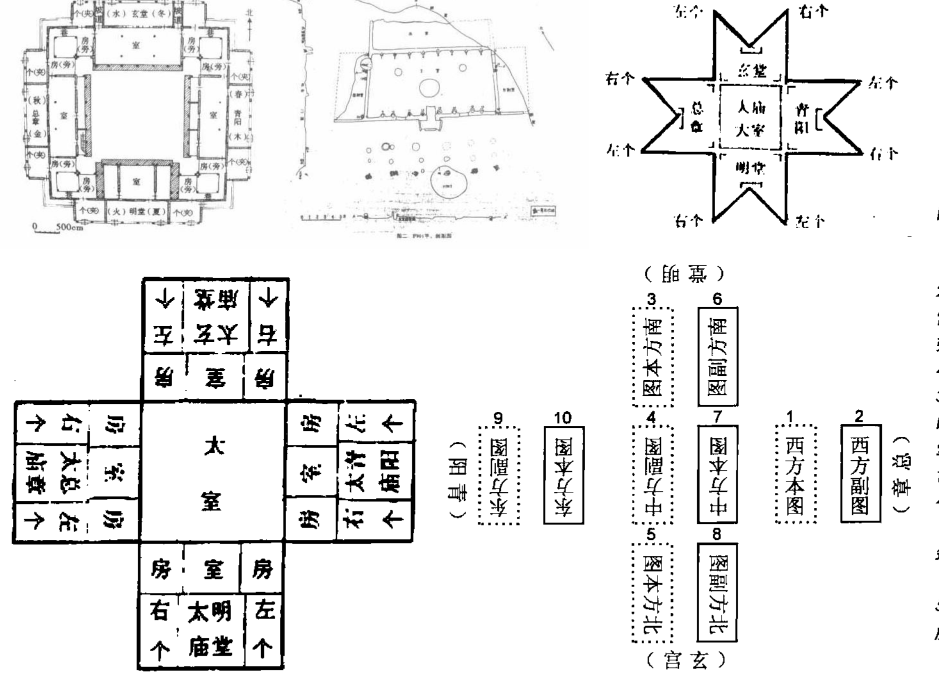


图37 “亚”形建筑举例
1. 王国维复制的明堂图（依《观堂集林》卷三）
2. 李零复原的《管子·玄宫图》（依李零《长沙子弹库战国楚帛书研究》页45）
3. 陆思贤据《月令》四时天子居室方位绘制的明堂图（依陆思贤《神话考古》第270页）
4. 汉长安明堂辟雍平面图（依周学鹰《汉代高台建筑技术研究》第一页之1，《建筑考古学论文集》）
5. 甘肃秦安大地湾F901房址的“亚”形（依《文物》1986年第2期）

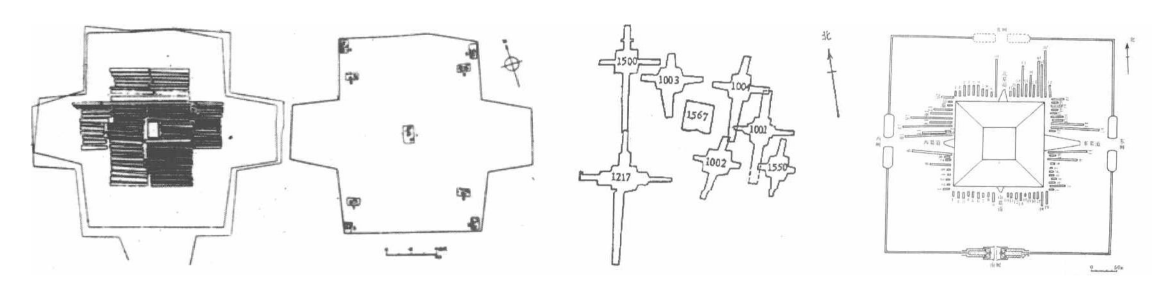


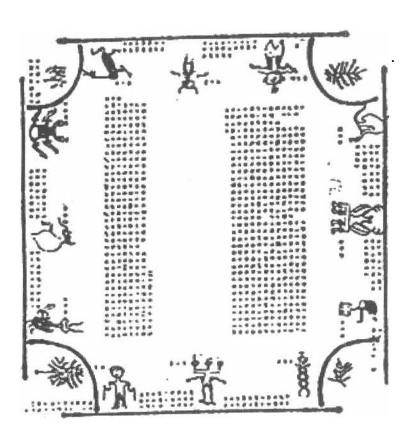
图38　帝陵“亚”形举例
1. 侯家庄西北岗部分亚形大墓（依《20世纪河南考古发现与研究》图114）
2. 1001号大墓的亚形墓坑与木室（依《侯家庄1001号大墓》插图8、10）
3. 汉阳陵帝陵外藏坑分布图（依李岗《浅议汉阳陵的营建规划》，《考古与文物》，2006年第6期）

特殊的“亚”形，也与前述原始时代的“八角星”纹相象，体现出明堂与宇宙同形的建制特性。在考古实例中，先是在西汉长安城南郊发现“亚”形明堂建筑，随后陕西凤翔马家庄秦雍城中部偏南一号建筑群内，又有三座单体横长方的“亚”形建筑遗址，甘肃秦安大地湾901号房基也被认为应作“亚”形，【63】显示出“亚”形建筑存在的丰富性和其作为宗庙明堂建筑的特征（图37）。

除宗庙明堂等礼制性建筑外，帝陵的“亚”形建制亦屡有发现（图38），先是高去寻、张光直、杨锡璋诸先生对殷墟帝陵“亚”形的考察，【64】近年又有汉陵“亚”形陵制的考古揭露，【65】表明帝陵亦大体有着与明堂等礼制建筑相类的构建。

应该强调的是，明堂建筑素来具有多功能性。考察明堂建制之源可知，自黄帝合宫、颛顼玄宫、唐尧衢室、虞舜总章到夏代世室、商代重屋（或称阳馆），前后一脉相承，悉为历代观天、祭祀、议事的场所，【66】其中的“观天”，笔者以为当为明堂之原初功用，【67】因观天的对象为“天”，又因“观象”活动的神秘与神圣，这里遂而成为“通天”之地和祭祀（或称祭天）的场所；又因“知天”与人君治世的关系而发展为议政之处。由此可见，观象之台（或称灵台）当是后世明堂众多功能之源，也因为此，灵台之“方形高坛”与明堂建制有了某种必然关联。

而明堂的“亚”形，更是与方坛四角置木有直接关系。尽管考古中“亚”形明堂“四隅”是否有“四木”无可确知，但其不计四角析入为“亚”形的营造艰难，必是因为原初“四隅”有神物而不得已避之。根据上述对玉版的分析，我们以为可能因为记录天象观测、指示四时，史前先



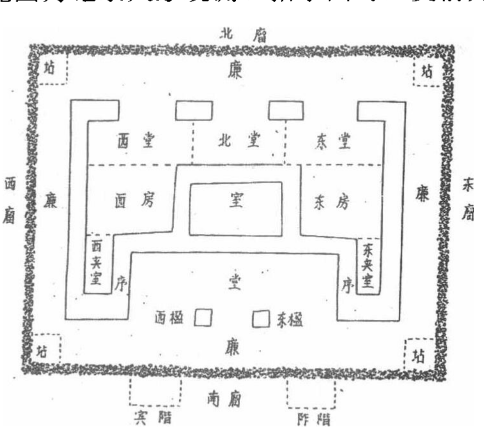


图39　《楚帛书十二月神图》
1. 楚《帛书十二月神图》照片（依Edited by Noel Barnard，Early Chinese Art and Its Possible Influence in the Pacific Basin》）

图40　秦公祖庙形制、名称图（依《文物》1985年第2期）

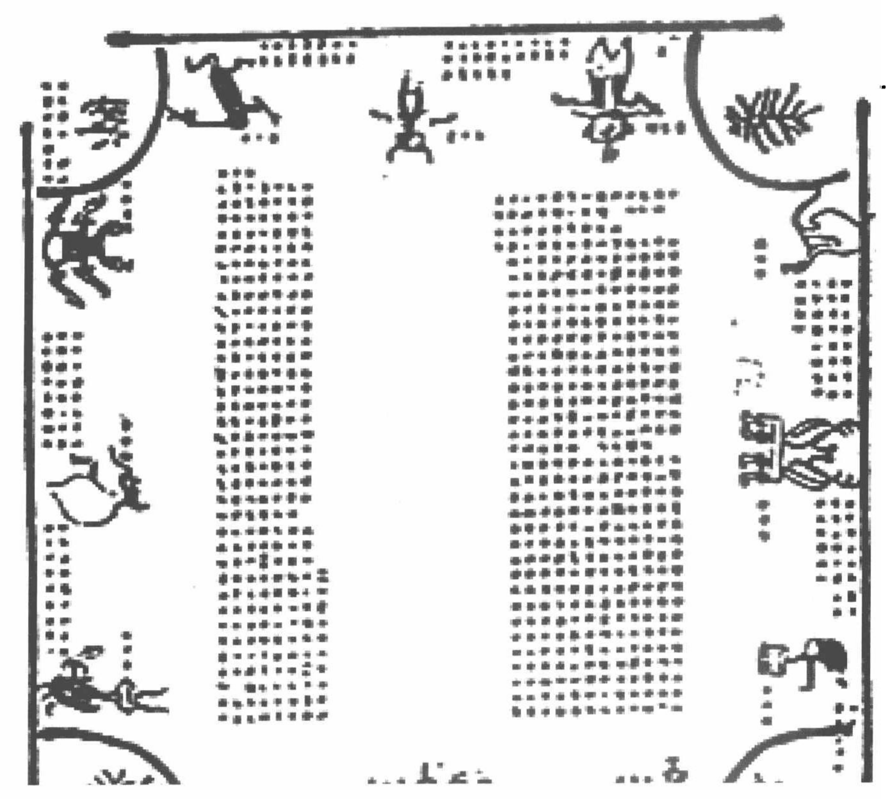


图39
2. 楚《帛书十二月神图》四隅四木示意图（依张光直《中国青铜时代》二集第93页）

民首创了“四隅四木”之制，而“四木”又因具有示天象意义而渐次演变为“神树”，并终至方坛四角独“四木”所居，不可移动，地之“方”形由此走向“亚”形，“知天”之高坛及由此派生并发展而来的宗庙、明堂等神圣建筑也便由此走向“亚”形。

1942年在长沙出土了一件“图文并茂”的楚《帛书十二月神图》（图39），整个帛书略作外方之形，中心部位书写的互逆的两段文字，主述日月四时形成等创世神话，外围四方布列十二月神，四角则图绘形象的“四树”，仿佛是对凌家滩玉版“四隅四木”之一种远承，给人似曾相识之感，其避开“四隅四木”的“亚”形结构，也显现出与古明堂之制的某种关联，故俞伟超先生很早就视其为楚之《明堂图》，张光直先生也将其纳入明堂的“亚”形体系。[68]

在陕西凤翔发现的春秋秦人宗庙，不见“四隅”植树的报道，但“四隅”筑出了“四坫”（图40），[69]而《仪礼 · 释宫》有“堂角有坫”之载，贾氏释《仪礼 · 士丧礼》又云：“堂隅有坫，以土为之”，可知“四坫”乃以土堆筑，而据一号址昭庙堂廉东北角等处稍高出堂廉地面的情况分析，“坫”应是高出周围地面的土台。由此，秦人宗庙“四坫”的出现，或是“四隅四木”的另一种表现形式。

当然，我们并不认为，后世的“亚”形明堂“四析”之“隅”必须植种“四木”或筑出“四坫”，它们只是“亚”形建制出现之缘由，一旦

“亚”形成为宗庙、明堂的恒定形制，它本身便具有了不可更变的神性，其“四隅”之设，反而变得不那么重要了，因此，“亚”形建筑可能保留原“四隅”神物，也可能随时间的推移，仅空留“析入”之位。

总之，由凌家滩长方形玉版“四隅四木”之制可知，至少从距今五千年左右的新石器时代起，先民便有“四隅”立“四木”以示时的传统，也因这一传统，“四隅四木”渐次衍生为通天“四树”乃至“四隅”神人，大地也由“方”形走向“亚”形，成为人们心目中新的宇宙空间形式。而构筑“亚”形，便是与宇宙同形，【70】巫觋入其室可以知天象；人君生居其室，可以通天道进而行天道；帝王崩就其陵可以上下交合，生命永驻；生者以之构筑宗庙，则可交通先祖，亦可使先祖得享其祀。这大体就是明堂始为观象之台、继而为祭祖之庙（在先祖死而“宾”于上帝的观念上与“天”相联）和人君议事殿堂（在人君为“天道”之体现上与“天”有关）的演进历程。

无独有偶。在古代墨西哥奥尔梅克文化中，也有类似的“亚形四木”图，如在Chalcatzingo遗址中，便先后出有三件具有超自然特征的地神[earth monster]浮雕像，它们皆有多层“亚”形的大口，口之四角雕刻出生长的植物，口内则坐着一个头饰V形缺口的神人，其中9号石雕《地狱之门》最为独特（图41）。整个石雕如同一座真正的石门，门“框”上方浮雕地神头像，地神之“口”的“四隅”浮雕四株植物，地神巨口则就是一个空洞的“亚”形，从其发现于遗址最大的高冈建筑平台表面、且口部底端磨损过甚的情况推测，这件石刻当初很可能就是垂直立于平台上、真正用作参加仪典之人的实用通道的。【71】在奥尔梅克时代，洞穴常被人们视为神圣之地，“是通向地界和祖先居所的入口”【72】，而这个地界既是自然界之最底层，“也同时是宇宙永恒生命的神圣本源”，【73】其主宰者就是地神，将地神塑造成张开巨口的形象，正旨在以其象征连接生与死、



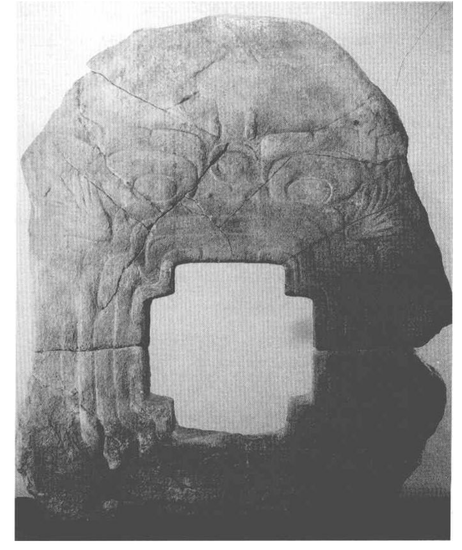


图41 《地狱之门》浮雕（依Art of Ancient Mexico, pp178）

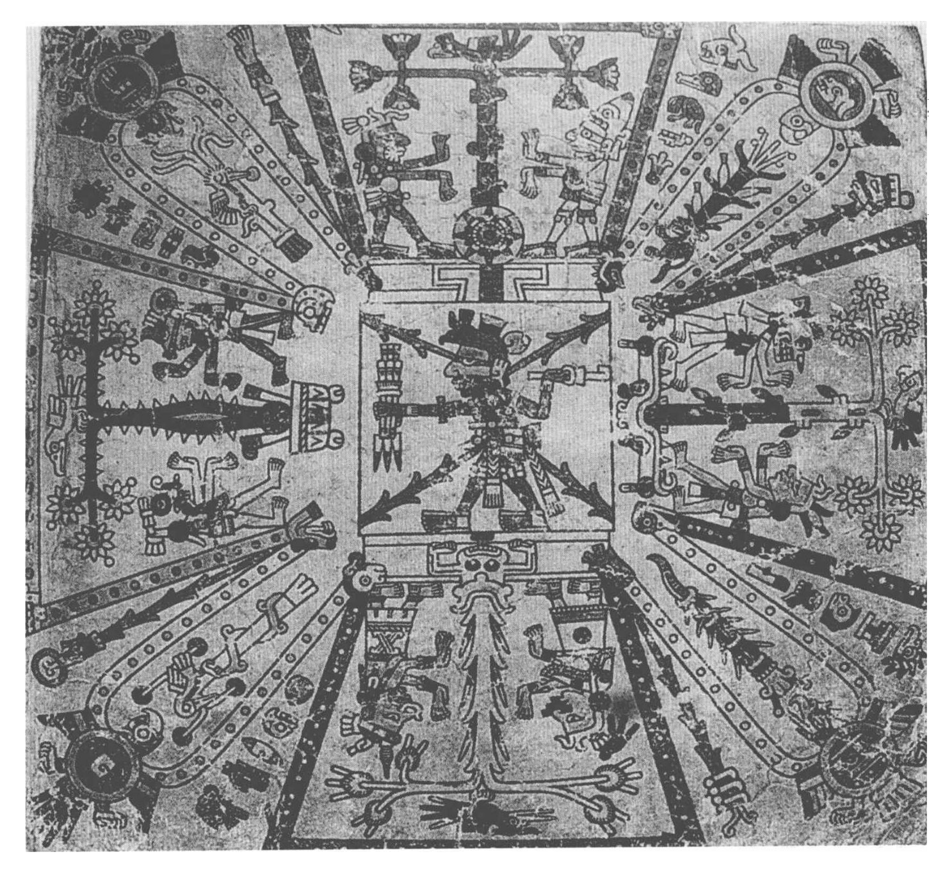


图42 Fejervary-Mayer手抄本封面所载中美洲人的宇宙图（依Religions of Mesoamerica_Cosmovision and Ceremonial Centers, pp68）

天与地的通道和穴口，而在巨型亚口的"四隅"，便是用以连接并沟通天地的"四木"，这很自然地令我们想起在世界各古文明地区遍见的"世界树"、通天树，它们的寓意大体应该是共通的。而时至西班牙殖民者进入美洲大陆的十六世纪，这样的"宇宙树"，仍被印第安人画在他们的"亚"形宇宙构想图的"四隅"（图42），【74】足见这种观念具有何等顽强的生命力和传承力度。奥尔梅克"亚"形石雕时代与殷商相当或稍后，张光直先生提出的殷商与中美洲的奥尔梅克和马雅等文明是由同一祖型文化发展而来的观点，可以作为二者若干文物美术象征符号相似性的阐释。【75】但两地相距之遥，又让人对它们彼此间是否有可能相互影响或吸收产生困惑，或许其共通性可用世界各地古老民族在文化发展至相类阶段所曾具有的共同心智来解释吧。但无论如何，奥尔梅克"'亚'形'四木'"石刻的存在，对理解中国古代的"亚"形建筑及其文物制度，都是不无参考价值的。

3. 由灵台"四木"向社坛与社树的发展

社祭是三代以降中国最重要的祭地仪典之一，一般认为源出于对大地的原始崇拜，而前述作为历宗的颛顼帝曾主郊社的传说，则分明将郊社与"司天"并提，透露出二者可能有过的某种关联。

一般来说，社祭的主旨在于祭土，故往往“封土以为社”，称社坛，又因坛址设于郊外，社祭又有郊社、郊坛等称谓。从若干文献资料分析，早期社祭大体包括以土为筑、封土为社等基本内涵，而根据笔者考察，这两项可能都与早期人们的观天活动有关。

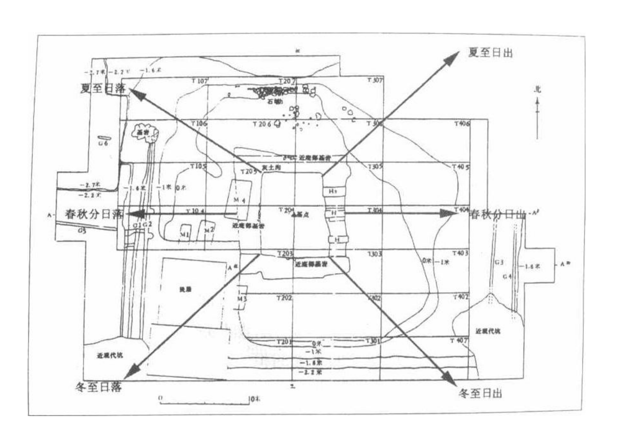
首先看“以土为筑”。在中国古代，素有“国中之神，莫贵乎社”之说，[76]而“社，地主也”（《说文》卷一示部），表明社之起乃因其为土之“神”，其本质就是土、地。在甲骨文中，不见“社”字，而是以土为社，而土之象形即为土块在地面之形，或曰象地之吐生物也，主旨都是表达对土地自身、或对土生万物之自然力的崇拜。不仅如此，社祭还以土构筑高坛，这一做为大体与前述先民在天圆地方宇宙观支配下营筑方坛以象地的做法颇有关联。如果说因与先民的现实生存休戚相关，“观天”成为人们最早倾力的活动之一，那么社祭也当因同样的原因而为人们所偏重，二者在专注于“地”这一点上达到同一。既然涵盖着人们对土地自身及其形态认识的观天灵台已被“塑造”成方形高坛，社祭取其形，自然也就能很好地表达出人们对土地的尊崇。

其次论“封土为社”。考察“封”之初文作“丰”，象封土成堆、植木其上之形，[77]可见“封”之初义即为上植树木之土堆，这也可谓是“社”的象形，其中的“树”应该就是“社神”或称“社主”。一般来说，学界多认为早期典型的社主可能是以孕妇形象为代表的地母神，辽宁喀左东山嘴圆坛旁所出孕妇泥塑便是一个例证。这一表现显然与早期人们对土地乃万物之母的直观感受有很大的关系，由土地乃万物所由出联系到孕妇乃人类生命延续之所系，进而塑造它并崇拜它，其内中所隐含的是早期人类自身繁殖与生存所面临的严酷现实。当然，大量民族学和民俗学资料也表明，先民也曾选择自然中以大地为生存依托的其他物相作为祭社之主，其最为典型的是社以石、以树为祭的做法（图43），与本文论述有关的，自然是社坛的“以树为祭”。

三代“以树为祭”的典型记载见诸《论语·八佾篇》宰我答哀公问“社”时所说的话，即“夏后氏以松，殷人以柏，周人以栗”，明言三代各以其地常见树木为社神。闻一多研究社祭也明确得出“凡社必有木”的结论，[78]而根据社又别称“社丛”。赵国华先生还提出最初的社坛曾是树林环围之坛。[79]社神以树为之，自然可从先民目睹万木自土而生的自然现象中得到启发的角度去理解，但这并不表明社祭植树高坛是一种必然，而如上所言，可能继承了早期观象台之制的凌家滩玉版象地之“方”与神树的有机结

图43　云南丽江维西地区纳西族人以杉木代表“地”以祭地的图示（依和志武等主编《中国原始宗教资料丛编》（纳西族等编）第59页）

杉　柏



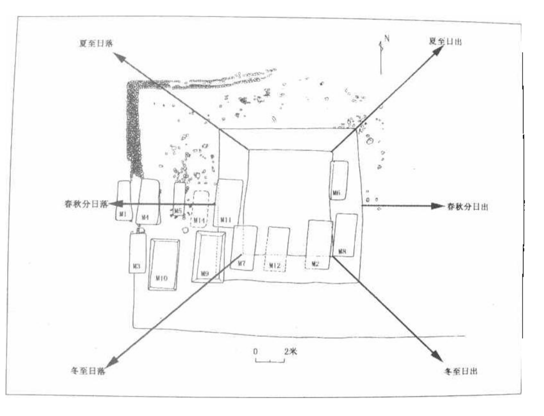


图44　汉代树纹举例
1. 郑州出画像砖中的“长青树纹”之一（依《郑州汉画像砖》图169、171）
2、3. 郑州出画像砖中的“长青树纹”之二、之三（依《郑州汉画像砖》171）
4. 郑州出神面与树纹合体的画像砖（依林巳奈夫《中国古玉研究》图3—85）

合，则更有可能是社神以树的源头。换言之，后世的“社”不仅取了当时观天灵台之形，而且也继承了灵台“四隅”标记“二至”或“四时”之“树”。难怪玉版既出，俞伟超先生就将其与社树相联系，指出大圆内的“八圭”乃表示“八方之树”，是“社神的象征”。[80]不过，笔者以为，玉版之“树”并非等同于社树，它们只是灵台记时之“树”，是后世社树之源。只是从社坛、社树的外部形式或符号看，它们与灵台有着更为直接的关联而已，我们也正是从这个角度理解了“有社必有木”之古代社祭之制的。

社树继承了早期观天台的植木之制，却并未将其原初所具有的方位意义全盘承继下来，事实上随着时代的变化，“四隅四木”示时的意义也在不断变化以至最终走向消失，并随着“四树”的“通天”之用而渐次衍生出新的意义，或成为固定天穹之“四维”、擎天之“四柱”，广见于创世神话和各类“式图”之中；或借为社祭之主，植于高台正中以享，汉代画像砖和画像石中众多的高坛神树形象，即当是对当时社祭的很好刻画（图44），其中便不乏与凌家滩“玉树”酷似者，表现出与凌家滩玉树千丝万缕的联系，只是社祭中的“树”已全然不具灵台之“树”的原初意义，或是随时间的推移加入了全新的内涵。

最后看“筑坛郊外”。历来学者考察社祭，都留意到它的筑坛郊外，并将其与高禖、郊禖等祭仪联系起来，以为三者实一，就是在郊外举行的祈求生殖繁盛的祭场。至于为何筑社坛郊外，论者就不详了。按照笔者社祭之初源出于观天台的说法，则社坛筑于郊外便有了合理的解释。观天要求宽阔的视野，设于高台崇屋、建筑集中的城区显然不行，所以观天台初筑之始，便总选择郊外空旷、高敞之地，就像今天的天文台仍往往选建于建筑物相对较少、地势相对为高的郊外平野和山顶一样。牛河梁三环观象台建于山梁之平台之地、四周一片开阔的平川，良渚文化瑶山祭坛以远离居民聚居地的自然山丘为基，都可谓这一选址思路的最典型表现。因此，我们毋宁说社祭的“筑坛郊外”亦同史前观象台和后世的宗庙明堂建筑一样，是上承古观天灵台建制之风的。

注 释

【1】参《大唐六典》卷十四《太常寺》太卜署条，昭和四十八年主池本《大唐六典》第304页。

【2】参郑志斌等：《四库全书数术类集成》校点本（玖）《遁甲演义》、（柒）《六壬大全》等，天津古籍出版社1999年版；《中国兵书集成》第34册（明）茅元仪《武备志》第8册卷一七一至一七六“太乙遁局图断”一至六、卷一七七至一七八“奇门玄览”、卷一七九至一八一“遁甲经纂”、卷一八二至一八五“大六壬直指、大六壬军帐赋、大六壬兵帐钩玄、大六壬兵占”等，解放军出版社、辽沈书社1989年明天启刻本影印版。

【3】严敦杰：《关于西汉初期的式盘和占盘》，《考古》1978年第5期；严敦杰：《式盘综述》，《考古学报》1985年第4期。此外，中外研究“式”的学者及其论著尚有若干，可详参李零《中国方术考》第90-109页，东方出版社2000年版。

【4】《史记》、《汉书》等典籍都曾对“式”于知天地凶吉之功用及如何使用式做过详细而生动的记述，如《史记·日者列传》云：“今夫卜者，必法天地，象四时，顺于仁义，分策定卦，旋式正棊，然后言天地之利害，事之成败。”索隐：“式即栻也，旋，转也。栻之形上圆象天，下方法地，用之则转天纲加地之辰，故云旋式。棊者，筮之状。正棊，盖谓卜以作卦也。”《史记·龟策列传》褚先生就宋元王梦龟而求占于博士卫平事补曰：卫平“援式而起，仰天而视月之光，观斗所指，定日处乡，规矩为辅，副以权衡，四维已定，八卦相望。视其吉凶，介虫先见”，形象描述了当时式占的情景。详参中华书局标点本第3218、3229页。《汉书·王莽传》下记王莽躲汉兵之时，曾有“天文郎按栻于前，日时加某，莽旋席随斗柄而坐”事，其条下师古又注：“栻所以占时日。天文郎今之用栻者也，音式。”详中华书局标点本4191-4192页。

【5】安徽省文物考古研究所：《安徽含山凌家滩新石器时代墓地发掘简报》，《文物》1989年第4期；《安徽含山县凌家滩遗址第三次发掘简报》，《考古》1999年第11期；张敬国、杨竹英：《凌家滩发现我国最早红陶块铺装大型广场》，《中国文物报》2000年12月24日。

【6】详参安徽省文物考古研究所编：《凌家滩玉器》，文物出版社2000年版。

【7】陈久金、张敬国：《含山出土玉片图形试考》，《文物》1989年第4期；俞伟超：《含山凌家滩玉器和考古学中研究精神领域的问题》，《文物研究》第五辑，黄山书社1989年版；饶宗颐：《未有文字以前表示“方位”与“数理关系”的玉版》，《文物研究》第六辑，黄山书社，1990年；李学勤：《论含山凌家滩玉龟、玉版》，《中国文化》第六期，1992年春季号；李斌：《史前日晷初探——试释含山出土玉片图形的天文学意义》，《东南文化》1993年第1期。

【8】陆思贤、李迪：《天文考古通论》第122页，紫禁城出版社2005年版。

【9】《吕氏春秋·有始》有云：“凡四海之内，东西二万八千里，南北二万六千里。”高诱注曰：“子午为经，卯酉为纬，四海之内，纬长经短。”参上海古籍出版社1995年影印本第93页。

【10】详参陈久金、张敬国：《含山出土玉片图形试考》，《文物》1989年第4期；李学勤：《缀古集》第173页，上海古籍出版社1998年版；苏佟天：《汉字与彩陶八卦》，《美术史论》1989年第4期；艾兰：《龟之谜》第82-98页，四川人民出版社1992年版；陆思贤：《良渚文化陶文释例》，《考古与文物》1993年第5

期；李学勤：《论良渚文化的多字陶文》，《苏州大学学报》吴学研究专辑，1992年。

【11】参陈久金、张敬国：《含山出土玉片图形试考》，《文物》1989年第4期。

【12】俞伟超：《含山家滩玉器和考古学中研究精神领域的问题》，《文物研究》第五辑。

【13】灵龟信仰早在史前若干文化中就有较多反映，较为突出的是在河南舞阳贾湖遗址中，曾有多达23座的墓葬发现了整治加工过的龟腹甲、背甲多副（其中最多的一墓发现龟甲60件），而且有些龟腹内装有石子、腹甲上有与殷墟甲骨相类的契刻符号（参杨育彬、袁广阔主编：《20世纪河南考古发现与研究》第91-93页，中州古籍出版1997年版），显示出其作为巫师占筮工具的神秘功用，说明早在距今七八千年前中国就有了灵龟信仰，或称为以龟甲作为卜卦器具的宗教。裴里岗文化之后，用龟或龟壳随葬的现象，还见于大溪文化的大溪墓地、半坡类型的龙岗寺墓地、淅川下王岗的后冈一期墓地和邳县大墩子大汶口文化刘林期墓葬中。有关灵龟信仰的系统论述，可参张忠培：《窥探凌家滩墓地》，文载《凌家滩玉器》第141页。

【14】张忠培：《中国古代文明的形成》，《考古·文明与历史》第35页，“中央研究院”历史语言研究所，1999年，台北；《窥探凌家滩墓地》，《凌家滩玉器》第141页，文物出版社2000年版。

【15】冯时在其《中国天文考古学》第389页中曾明确指出：四孔之形“很像是由斗魁之天枢、天璇、天玑、天权四星组成的图像”，但与此同时，他又推测在公元前三千年以前，北斗曾被看做极星和天神太一，因此龟背上的“北斗”也就等同于“太一”，从而也就解决了玉版与玉龟刻饰中“北斗配九宫”的矛盾。

【16】参《十三经注疏》（上）第818页，中华书局1980年影印本。

【17】详参吕子方《中国科学技术史论文集》（下）第28页，《读山海经杂记》之十“历法前身”，四川人民出版社1984年版。

【18】吕舒克：《中国神话哲学》第31页，中国社会科学出版社1997年版。

【19】“三衡”即内衡、中衡、外衡，分别为夏至日、春分秋分日和冬至日的太阳周日视运行轨迹，而描绘分至日的太阳周视运行轨迹的几何图形则被称作“三衡图”，也被盖天理论家称为黄图画，实际是一幅以北极为中心的星图。除黄图画外，还有一幅“青图画”，用来表示人的目力范围。

【20】详参《辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报》，《文物》1986年第8期。Z3石坛三环实即三衡，是表示分至日太阳周日视运行轨迹的黄道，其选用淡红色圭石状桩组成，当是古人对太阳颜色直观认识的一种反映，而这个传统被后世延续下来，直接影响了中国古代星图在表示黄道与赤道时的习惯做法。

【21】参冯时：《中国天文考古学》第343-345页。

【22】良渚文化这类高大土墩首先是在1970年代以其墓葬内涵而为人们认识的。1987年，余杭瑶山祭坛发掘，始知当时有祭坛与墓葬共存的现象。迄今已辨识出的这类良渚文化遗址已有二三十处之多，已大部分或部分发掘的地点有余杭反山、瑶山、汇观山、钟家山，海盐周家浜，嘉兴凤桥高墩，上海青浦福泉山，昆山少卿山、绰墩、赵陵山，吴县张陵山、草鞋山，武进寺墩，江阴高城墩等一批高台土堆遗址。

【23】瑶山祭坛遗址自1987年起，前后经过四次发掘。1991年，在距瑶山西南约7公里的瓶窑，又发现了汇观山祭坛，并前后进行过两次考古发掘。详参浙江省文物考古研究所：《余杭瑶山良渚文化祭坛遗址发掘简报》，《文物》1988年第1期；《余杭瑶山遗址1996年至1998年发掘的主

要收获》，《文物》2001年第12期；浙江省文物考古研究所：《瑶山》，文物出版社2003年版。参浙江省文物考古研究所、余杭文管会：《浙江余杭汇观山良渚文化祭坛与墓地发掘简报》，《文物》1997年第7期；浙江省文物考古研究所：《良渚文化汇观山遗址第二次发掘简报》，《文物》2001年第12期。

【24】陈剩勇：《中国第一王朝的崛起》第127-129页，湖南人民出版社1995年版。

【25】杜金鹏：《良渚神祇与祭坛》，《考古》1997年第2期。此外，陆建方《良渚文化墓葬研究》、张之恒《良渚文化聚落群研究》（《东方文明之光——良渚文化发现60年纪念文集》）、吴汝祚《余杭反山良渚文化玉琮上神像纹新释》（《中原文物》，1996年第4期）和张弛《良渚文化大墓试析》（《北京大学百年国学文粹》考古卷，北京大学出版社1998年版）分别就祭台结构、祭台与墓葬关系和良渚聚落群、良渚祭坛与大墓分期等问题进行了研究。

【26】详参陈锽：《中国帛画》（2002年博士论文未刊稿）第108页。

【27】闻一多曾考证高阳即高唐，也即郊社的音变，由此执郊社的颛顼又号高阳。详参闻一多：《高唐神女传说之分析》，文载《闻一多全集》一卷，三联书店1982年版。

【28】《左传》襄公九年云："陶唐氏之火正阏伯，居商丘，祀大火，而火记时焉。相土因之，故商主大火。"商是春秋战国时代宋国之先祖，今河南商丘乃大辰之虚、"宋"之故址，故自古以来有阏伯观火之台，至迟在元代台上就建有火神庙以祭祀阏伯。参见沈东成：《阏伯台》，见阎根齐、米景周、刘兆云编《商丘名人名胜》，中州古籍出版社1986年版。

【29】参俞伟超：《中国古代公社组织的考察——论先秦两汉的单—墠—弹》，文物出版社1988年版。

【30】详参陈遵妫：《中国天文学史》（上），第140页，上海人民出版社2006年版。

【31】参《诗经•大雅•灵台》，《十三经注疏》本（上）第524页。

【32】《五经通义》云："灵台制度奈何，师说云：积土崇增，其高九仞，上平无屋。高九仞者极阳之数，上平无屋，望气显著……灵台以望气，明堂以布政。"参《黄氏逸书考》（原名《汉学堂经解》）第十二册。春战以降灵台才渐次发展为较繁的建筑形式，如洛阳东汉灵台就为一座单体高台、且四面又有重屋而对称的建筑。有关古代灵台之制和"天文"之职司可参见陈久恒：《试论汉晋时期的洛阳灵台及其相关问题》，文载《洛阳考古四十年——1992年洛阳考古学术研讨会论文集》，科学出版社1996年版；江晓原：《上古天文考——古代中国"天文"之性质与功能》，《中国文化》第四期，1991年8月春季号。

【33】参《中国文物报》2002年5月1日第1版和《中国文物报》2002年6月21日第1版。

【34】据发掘报告称，汇观山祭坛主体四周有统一标高的第三级台面，南、西、北三面的第三级台面较为清楚。其中，北面宽约9.5米，西面宽约10米，南面残存宽度约30米，较开阔，可能形成类似广场的活动场地，北侧则可能还有通往山巅祭坛的台阶通道。详参浙江省文物考古研究所：《良渚文化汇观山遗址第二次发掘简报》，《文物》2001年第12期。

【35】详参浙江省文物考古研究所、遂昌县文管会：《好川墓地》，文物出版社2001年版；王海明、孙国平、蔡钢铁、王同军：《温州老鼠山遗址发现四千年前文化聚落》，《中国文物报》2003年5月28日；贾笑冰：《大汶口文化玉器与墓葬类型关系之研究》，《海峡两岸古玉学会议

论文集》，台湾大学出版社2001年版；《中国出土玉器全集》第4卷，科学出版社2005年版。

【36】详参《湖南黔阳高庙遗址发掘简报》，《文物》2000年第4期；《湖南辰溪县松溪口贝丘遗址发掘简报》、《湖南辰溪县征溪口贝丘遗址发掘简报》，《文物》2001年第6期。

【37】详参刘斌：《良渚文化的祭坛与观象测年》，《中国文物报》2007年1月5日第7版；刘斌：《神巫的世界——良渚文化综论》，第198-199页，浙江摄影出版社2007年版。

【38】在赵爽注《周髀算经》时曾提到“青图画”、“黄图画”两幅图画。按照陈遵妫的解释，所谓“青图画”，乃是以“我之所在”点为中心，以一尺六寸七分（代表十六万七千里）为半径作一圆，在圆内涂上青色，是我所看见的范围。“黄图画”则是一张以北极为中心的星图，上绘二十八宿和其他星象。二图各有一个“极”，通过两个“极”点，可用一条轴线将二图贯穿起来。透过上面的青图画，便可看到黄图画上的七衡六间和二十八宿等星象，若青图在上不动而黄图旋转，在青图画圆周内透视到的天象就有变动。利用这个七衡图，很容易看出一年中任何季节日出、日入的方向和晚上任何时刻可能看到的星象。详参陈遵妫：《中国天文学史》（上）第113-134页。

【39】参见：卢央、邵望平：《考古遗存中所反映的史前天文知识》，《中国古代天文文物论集》，文物出版社1989年版。

【40】依钱宝琮《盖天说源流考》，《科学史集刊》第1期，1958年。

【41】其实，良渚观象台的整体结构是一个巨大的方形高台，其外立面的三级高阶，甚至可以说是“三环”的另一种表现形式，因篇幅所限，容另论阐述。这里要说的是，从这个角度讲，它与牛河梁第二地点的Z3和“三衡”一样，也是一种“你中有我，我中有你”的关系，即先民筑方形观象台以观天，并以此台“四隅”记录下观测结果，地“方”之概念也由此诞生。

【42】参浙江省文物考古研究所、遂昌县文管会：《好川墓地》，文物出版社2002年版。

【43】《凌家滩遗址考古发掘获重大成果》，《中国文物报》1998年12月9日；《安徽含山县凌家滩遗址第三次发掘简报》，《考古》1999年第11期；张敬国、杨竹英：《凌家滩发现我国最早红陶块铺装大型广场》，《中国文物报》2000年12月24日。

【44】参见《湖南辰溪县松溪口贝丘遗址发掘简报》，《文物》2001年第6期。

【45】参见《河姆渡遗址第一期发掘报告》，《考古学报》1978年第1期；《浙江河姆渡遗址第二期发掘的主要收获》，《文物》1980年第5期。

【46】张劲松指出，玉版四时符号之所以刻画在四角之间、呈X形而非十字形，其意为此时的终点即下一时的起点，反之，下一时的起点即此时的终点，它体现了先民对时间不停止的循环交接的特性之认识。详参张劲松：《论中国远古的方形文化与八卦之起源》，《东南文化》1996年第3期。

【47】冯时：《中国天文考古学》第23页。

【48】由于天、地五位图中的五、十之位居彼此重叠的中宫，这种图又有所谓“五十图数”之称。

【49】徐仲舒主编：《甲骨文字典》第1528页，四川辞书出版社1990年版。

【50】如《周易•系辞》云：“天一，地二，天三，地四，天五，地六，天七，地八，天九，地十。天数五，地数五，五位相得而各有合。”

【52】参何介钧：《长江中游史前文化暨第二届亚洲文明学术研讨会纪要》一文，《考古》1996年第2期。

【53】陆氏的复原绘制大体分五个步骤：1.画

圆，八等分圆周；2.在圆内画两个重叠的正方形，得等分式八角星；3.正方形每边各有两个交点，共八个交点；4.各以对应的两个交点画连线，得四方四隅各两个直角三角形为一组的八角星图案；5.连接八角顶点画圆。详参陆思贤、李迪：《天文考古通论》第117页，紫禁城出版社2005年版。

【55】葛兆光：《七世纪前中国的知识、思想与信仰世界》第一卷第239页，复旦大学出版社1998年版。

【56】的确，从"知天"意义讲，因"四木"所处乃"二至"或"四时"起始之位，故而四木可以"通天"，或进一步讲，由"四木"即可知"天象"，而远古司天象者为巫觋，故巫觋可由"四木"而通天，"四木"因而成为神树。

【57】参艾兰著、汪涛译：《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》第108、109页，四川人民出版社1992年版。

【58】艾兰：《"亚"形与殷人的宇宙观》，《中国文化》第4期，1991年8月版。

【59】参《重修宣和博古图》卷一，文渊阁四库全书·子部146谱录类，台湾商务印书馆民国七十五年影印版。

【60】王国维：《观堂集林》第三册第123-144页，中华书局1959年版。

【61】参李零：《长沙子弹库战国楚帛书研究》第45页，中华书局1985年版。

【62】据《礼记·月令》，明堂建筑当包括东青阳、南明堂、西总章、北玄堂、中太庙太室五大部分。当然说五宫只是就方位而言，实际上一个方位或不止一宫，或一宫中会有若干殿堂、宫室。故李零据《管子·幼宫》中东方本图、东方副图等的记述，认为每方至少应有左文右武二宫之设。陆思贤则另据《礼记·月令》朱熹注，在青阳则有青阳左个、青阳右个和青阳太庙、四方共十二宫之说等等，复原明堂以"八角方心"之制。

【63】参《汉长安城南郊礼制建筑遗址群发掘简报》，《考古》1960年第7期；韩伟：《马家庄秦宗庙建筑制度研究》，《文物》1985年第2期；甘肃省文物工作队：《甘肃秦安大地湾901号房址发掘简报》，《文物》1986年第2期。

【64】高去寻：《殷代大墓的木室及其涵义之推测》，《中央研究院历史语言研究所集刊》39（1969）第175-188页；张光直：《说殷代的"亚形"》，《中国青铜时代》第二集，1990年版；杨锡璋：《安阳殷墟西北冈大墓的分期及有关问题》，《中原文物》1981年第3期。

【65】焦南峰等：《汉阳陵园内发现大批从葬坑出土大量珍贵文物》，《中国文物报》1999年11月28日；《新中国考古五十年》第433页。

【66】李约瑟：《中国科学技术史》第四卷《天学》第44-45页："卫德明（H. Wilhelm）说得好，天文学是古代政教合一的帝王所掌握的秘密知识。灵台（天文台）从一开始便是明堂（祭天地的庙宇，同时也是天子礼仪上的住所）中必不可少的一部分。"滕固又称其为"祀天祀祖的神殿"。从《魏书》卷七下（中华书局本第169页）载太和十六年魏文帝"宗祀显祖献文皇帝于明堂，以配上帝。遂升灵台，以观云物；降居青阳左个，布政事"的记载看，不仅灵台为明堂之一部分，而且位居最重、最高，正是"司天观象"之地，而如位居低处的青阳左个之类的宫殿才是议政之地。不过，应该指出的是，以上论述都讲灵台为明堂之一部分，而事实上应该反过来说，灵台是明堂之制的初始，后来才增建祀祖之庙堂和理政之宫殿。

【67】考史籍，《黄图》曰："明堂者，明天地之堂也，所以顺四时，行月令，宗祀先王、祭五帝，故谓之明堂。"《大戴礼》云："明堂者，

凡九室……以茅盖屋，上圆下方。”《三礼图》曰：“明堂者，周制五室。”清人汪中、近人王国维亦皆考定其为五室基础上的改制。至于西汉，史载曾屡议明堂之事，如武帝建元元年（前140年），即有济南人公玉带上黄帝明堂图。该明堂“中有一殿，四面无壁，以茅盖，通水，水圜宫垣，为复道，上有楼，从西南入，名曰昆仑，天子从之入，以拜祀上帝焉”。（《汉书·郊祀志》下，第1243页）将此付诸实施，则成一座象征宇宙万象之殿堂（详见《艺文类聚》卷三十八“礼部”上“明堂”，第688页）；滕固著《中国美术小史》中，更对明堂之制详加描述，可参《诸家中国美术史著选汇》第932页，吉林人民美术出版社1992年版）。而由明堂之设悉法乾象坤，亦足见其原初观天司历之功用。

【68】详参俞伟超：《关于楚文化的新探索》，《江汉考古》1980年第1期；张光直：《说殷代的亚形》，文载张光直：《中国青铜时代》第二集。

【69】详参韩伟：《马家庄秦宗庙建筑制度研究》，《文物》1985年第2期。

【70】一般认为，明堂由东、西、南、北、中五室构成，正是对“亚”形这一新宇宙模式的模拟。换言之，明堂就是一个微型宇宙，而这样的宫室建筑早在甲骨卜辞中就有所反映。据温少峰、袁庭栋：《殷墟卜辞研究——科学技术篇》第150页引甲骨文原文诸条，甲骨卜辞中已有关于中室、大室、东室、南室、西室诸记载，诸室又统称为宣室。所谓宣，按《说文》第150页上解：其本意当为亘，而亘“求画也，从二从回，回古文回，象回回形，上下所求物也”。其下徐锴曰：“回，风回转所以宣阴阳也。”（参《说文》第286页），说明此室的功用是观测天象、探索宇宙运转。五室布局，推测也应按东、南、西、北、中五方位布列，即大室为中心，周绕东、南、西、北四室的明堂，总称宣室（《甲骨文字典》第801页徐仲舒引“丁巳卜于南宣占”，释南宣为宫室名）。

【71】Relief Carving of an Earth Monster Face with Open Mouth, Art of Ancient Mexico, pp178.

【72】Peter David Joralemon, In Search of the Olmic Cosmos: Reconstructing the World View of Mexico' s First Civilization, Olmec Art of Ancient Mexico, pp51.

【73】拉佛恩特 文，陈鍠 译：《奥尔梅克纪念性艺术的同中心论》，《新美术》1999年第1期。

【74】Religions of Mesoamerica – Cosmovision and Ceremonial Centers, pp68.

【75】张光直：《中国古代史在世界史上的重要性》，见张光直：《考古学专题六讲》第1-25页，文物出版社1986年版。

【76】详参刘晔原、郑惠坚：《中国古代的祭祀》第94页，商务印书馆国际有限公司1996年版。

【77】徐仲舒主编：《甲骨文辞典》第689页，四川辞书出版社1990年版。

【78】参闻一多《高唐神女传说之分析》，《闻一多全集》第一卷，三联书店1982年版。

【79】参赵国华：《生殖崇拜文化论》第225-226页，中国社会科学出版社1990年版。

【80】俞伟超：《含山凌家滩玉器和考古学中研究精神领域的问题》，《文物研究》第五辑，黄山书社1989年版。

东南兴会寄蒲墩

——《蒲墩倡和诗画卷》小考

吴 敢

《蒲墩倡和诗画卷》(图1）是海外回流的一件珍贵文物，它以诗画合璧的方式向我们再现了一段久为历史所湮没的文人往事，其间的诸多细节颇有助于了解明代成化、弘治年间文人真实的生存状况与生活情态。诗画卷无意中所流露出的那种平淡清雅的人生襟怀，足以使后之览者抚卷慨叹不已。

诗画卷的引首为明代“吴门画派”的大宗师沈周所题写的“蒲墩倡和”四字；其后则为其所绘设色盈尺小幅画卷；再接沈周好友、苏州状元吴宽首倡的蒲墩诗一首及跋语；后为沈周和诗三首；再则为吴一鹏和诗一首、贡钦和诗六首并文林、钱昆、吴叙、魏昌、朱祚、徐霆、潘琳、傅谧、龚雷九人和诗各一首；随后又有大学士王鏊题跋一段并吴宽的《蒲墩倡和诗引》一文。卷末则是当代学者、海外知名鉴赏家黄君实先生对于《蒲墩倡和诗画卷》的一段鉴赏考证跋文。通过吴宽的诗跋及其《蒲墩倡和诗引》一文，我们可以知晓“蒲墩倡和”一事的缘起与大致经过：成化


图1 《蒲墩倡和诗画卷》



十六年庚子（1480）五月，友人孙希说得到了两个蒲草编成的圆形坐墩，遂转赠吴宽。吴宽欣然接受，喜其饶有野人风致，而且放置在藜床上，正好可以在闲坐时安放他的病肘，于是赋诗一首为谢。不料异日，另一位友人何元亨向其“自言墩所从出”（从语气上寻绎，似乎二墩的真实出处是来自何氏而非孙氏），于是吴宽重新抄录了前诗并加以题跋遗之，以平息二友人争墩的风雅事端。其后不数年，孙希说卒于刑部主事任中。而后何元亨因为远授四川的庆符县令，感念旧事，于是请吴宽撰文记录，以表明其中原委（吴宽所撰即诗画卷中《蒲墩倡和诗引》一文）。据吴宽落款时间，可知为弘治八年乙卯（1495）季秋（九月）廿日，距前跋已相去整整十五年。而在此期间，吴宽一时游戏而作的蒲墩诗，由于充分表现出了向往山林自然的闲适情怀，因而广为传诵。虽然此诗用韵颇险，追和颇具难度，一时咏和者还是翕然风随，甚至有“士大夫读之，累和至五六首者”。而这一情景，正可以在诗画卷现存的众多和诗中得到具体的印证。

卷中现存参与酬倡者共有十四人之多，其中不乏《明史》中有传记、当时位居一二品的名公显宦，当然也有像沈周、魏昌之类的隐逸高人。以下略述其事迹行状，以备欣赏者披览之需。

吴宽（1435-1504），字原博，号匏庵，长洲人。成化八年（1472）会试、廷试皆第一，历官至礼部尚书，年七十卒，赠太子太保，谥文定。其一生行履高洁，诗文敦厚有典则，书法则仿效东坡，著有《匏翁家藏集》。其事迹详见《明史》卷一百八十四列传第七十二。吴宽与沈周平生交谊最厚，二人诗文集中唱和之作甚多。

沈周（1427-1509），字启南，号石田，五十八岁后又号白石翁，长洲相城人。一生隐居不仕，长于诗文，尤工书画，为明中期“吴门画派”之领袖，是中国画史上继“元四家”之后的文人画大师，与其弟子文徵明及唐寅、仇英并称“明四大家”。《明史》将其列于卷二百九十八列传第一百八十六之“隐逸”传中。其事迹详见文徵明之《沈先生行状》（《文徵明集》卷二十五）及王鏊之《石田先生墓志铭》（《震泽集》卷二十九）。

吴一鹏（1460-1542），字南夫，号白楼，长洲县虎丘山塘人。弘治六年（1493）进士，历官至南京吏部尚书。致仕卒，赠太子太保，谥文端。其事迹详见《明史》卷一百九十一列传第七十九。

文林（1445-1499），字宗儒，洪子，徵明父，长洲人。成化八年（1472）进士，历官至温州太守。与吴宽、沈周相交为知己，惜早卒于官。其事迹详见《吴都文粹续集》卷四十一杨循吉撰《明故中顺大夫温州府知府文公墓志铭》及吴宽《匏翁家藏集》卷七十六《明故中顺大夫温州府知府文公墓志铭》。其子徵明后师从沈周学画，亦为“吴门画派”之大宗师。

魏昌（1412-1495），字公美，号耻斋，吴县人（祖籍河北钜鹿）。其人长身古貌，寡言笑，善鉴别书画及古器物。亦喜为诗，受其舅父杜琼指授为多。杜琼（字用嘉，号东原）是苏州极负盛名的隐逸文人，与沈周的祖父沈澄过从甚密，沈周的伯父沈贞与父亲沈恒亦曾向他问学，所以沈魏二家可谓世交。辽宁省博物院所藏沈周早期之代表作《魏园雅集图》，即是为其所绘，表现了苏州文人在魏昌府中雅集的情景。魏昌事迹可详见吴宽《匏翁家藏集》卷七十三《耻斋魏府君墓表》。

王鏊（1450-1524），字济之，吴县人。成化十年（1474）乡试、十一年（1475）会试皆第一，廷试第三。累官至户部尚书、武英殿大学士，卒赠太傅，谥文恪。著有《震泽集》等。其事迹详见《明史》卷一百八十一列传第六十九。

傅谧，崇明县人，成化十三年丁酉科举人（据《江南通志》卷一百二十六“选举志·举人二”）。

以上七人，都是苏州同乡，显然在此次倡和活动中，苏州籍文人声气相通，起了绝对的作用。

据笔者查考，其余诸人亦多为有功名的才士俊彦：如贡钦，字元礼，安徽宣城人。成化二十年（1484）进士，会元。历官文选郎，久掌选事，出知顺德府。诗文豪荡，才情光耀一时，著有《湖亭集》。文坛领袖李东阳以“秋水芙蓉”目之。钱昆，江苏常熟（言里）人，或为钱昌之兄弟行。常熟钱氏一族历史上人才辈出，成化、弘治年间，钱宽、钱洪兄弟及钱昌之子钱承德（字世恒，号裕轩）以及钱仁夫（字士弘）等人皆与苏州沈周诸人有密切交往。朱祚，浙江海盐人，成化丙午（1486）举人。一试礼部不售，以母老不再行。晚为龙溪靖安令。所著有《拙斋漫稿》、《云谷集》若干卷。举动必书以自考，其自警箴云：“不敢窃道学之名以立异，不敢舍道学之实以苟同。”弘治中尝修县志（据《江南通志》卷一百七十五“人物五·儒林上”“嘉兴府”条）。吴叙，浙江余姚人，成化二十年甲辰科李旻榜进士，弘治十五年（1502）曾任广东肇庆知府（据《浙江通志》卷一百三十一“选举九·明进士”）。徐霆（江苏常熟海虞人）、潘琳（东吴人）二人，其事迹则俟考。以上六人，从其籍贯看，则都是与苏州相距不远的江南一带文人。另，龚雷一人，现存有明代嘉靖二年(1523)所刻之《战国策》（宋·鲍彪注本），署名龚雷，或即其人，故落款标为“后学”，其生活年代当较前述诸人为晚。

当时曾经参与“蒲墩倡和”的文人，或许远不止此数。“蒲墩倡和诗画卷”的最早记录见之于晚明清初大鉴赏家朱之赤的《卧庵藏画目》，从中可以发现另外一些参与者：“吴文定公宽蒲墩倡和诗，释元圭、释文洲、怀泉，金渊、倪佐、沙门传灯，后接入石田卷”。很显然，根据朱氏著录可知现今留存之“蒲墩倡和诗画卷”已非其收藏时之全璧，而只是接

入的沈周画卷以下之部分。至于朱氏所提及的前述六个人的诗作，或许早已损毁或割裂分散，延津剑合，未知尚有期否。由此可知，此次“蒲墩倡和”活动，前后的参与者当不少于二十人，虽然规模略逊于后来沈周首倡的“落花诗倡和”，但亦可称得上是明代成化、弘治年间江南文坛的一次盛举。其参与者则多为东南文人圈中的佼佼者，且不乏吴宽、沈周的旧雨至交。披览之下，真可谓是珠玉荟萃、琳琅满目，故后来的收藏者在卷中钤盖了“江左人文”、“东南之美”二印以赞誉之。

接入的沈周小幅画作，从描绘的景物来看，所表现的应当就是吴宽在京城的寓所——海月庵中的场景（据后王鏊所跋“予数往来海月庵，于二墩亦有一日之雅”之语，可知蒲墩放置于海月庵中）：树石掩映中一椽小屋，窗牖间一男子正端坐在书桌前，桌上文卷半开，似乎正在凝神构思诗文，其背后则饰有草书一壁，这想必就是吴宽的生活写照。其侧则为敞开的格扇门，门内设有一榻，榻上两侧各置一圆墩形物件，无疑就是此次酬倡活动的主角——那两个蒲墩了。画面另一侧则为较为虚旷，其间水竹清泠，一小僮正夹琴沿溪桥行来……沈周一生足迹不出东南，从没有到过北京，所以图中描绘显然不是海月庵的实景，而是出自画家的想象营设。此画虽然不是大幅巨制，但笔墨老健从容，极具大方家数，呈现的正是沈周成熟期的典型“粗沈”风格。画上未署年款，笔者查考吴宽行迹，知其则于弘治七年十二月八日，因丁继母王氏之忧，南归守制于苏州，故其《蒲墩倡和诗引》一文，落款时间为弘治八年乙卯季秋廿日，正是在苏州守制时所作。据此，我们可以推断沈周补添此画的时间，甚有可能是在同一年中应吴宽之请而补。另一条佐证是《蒲墩倡和诗画卷》中有魏昌题诗，而据吴宽《匏翁家藏集》卷七十三《耻斋魏府君墓表》，魏昌“以弘治乙卯七月某日卒”，沈周创作此画的时间显然不会与此相距太远。若以弘治八年乙卯（1495）计，则沈周六十九岁，正是他创作的鼎盛期。画中树石的形态与所运用之笔墨，与稍后（弘治十年丁巳春末）为吴宽所作之《京口送别图》极为近似，显然可以确定是同一时期的作品。

《蒲墩倡和诗画卷》中保留了不少明代中期文人的诗作，其中有些甚至可以弥补其诗文集之缺憾，因此极具文献价值。如吴宽首倡之蒲墩诗，收录于《四库全书》本《匏翁家藏集》卷八，诗题为“谢孙希说送蒲团”，其第四句为“块然（缺）付此闲官”，缺第三字，据《蒲墩倡和诗画卷》可知此字应为“宜”字；而沈周所和三诗，笔者稽查现存之沈周诗集，均不见收录，可知为诗集所漏收之佚诗，故此弥足珍贵。文徵明曾评价老师沈周的诗“但不经意写出，意象俱新，可谓妙绝，一经改削，便不能佳”。而此三诗正是未经改削的浑成之作。此外，王鏊题跋一文亦为其《震泽集》中所未收。另外值得重视的是，《蒲墩倡和诗画卷》中有些文人的手迹流传甚少，有的甚或是传世孤迹，如钱昆、朱祚、徐霆、潘琳、

傅谧诸人；又如文林、魏昌二人的书迹也极为罕见，都值得什袭珍重。

《蒲墩倡和诗画卷》上朱印累累，屡经前人收藏，其中最引人注目的当属晚明清初大收藏家朱之赤的多枚收藏印鉴，如“朱之赤鉴赏”（朱文长方）、“休宁朱之赤珍藏图书”（朱文长方）、“卧庵”骑缝印（朱文小长方）等，可知是其心爱之物。朱之赤，号卧庵，约泰昌元年至天启二年间（1620-1622）生，康熙二十年至二十二年间（1681-1683）卒。安徽休宁人，侨居长洲，故其所收蓄书画以苏州、歙州一带为多，一些精品则著录于其《卧庵藏画目》中。藏画目收录有二十多件沈周的书画作品，其间不乏《秦余杭大石图》、《化须疏》之类的赫赫名迹；另外像《卧游册》这样的沈周晚年力作，虽未著录于藏画目中，但也曾是他的藏品。朱之赤称得上是收藏和鉴定沈周书画的大行家，此卷曾经他鉴赏著录，毫无疑问应视为出色之作。朱氏之后，此卷又经多人递藏，卷中有“角茶（？图片上看不清）轩鉴赏章”（朱方）、“黄山涛鉴定”（朱文长方）、“鸿年审定”（朱方）等藏印，可见其流传。卷末则有“君实曾藏”的印记（朱方），可知亦曾为当代海外鉴赏家黄君实先生所宝爱珍秘。

鸿宝归来，五百多年前的先辈手泽重现往昔神采，实可谓因缘匪浅。稿成，亦步蒲墩诗韵，敬和一阕，以表对前辈风流雅韵之景仰：“展卷当惊迹久乾，底事江南递诗丸？蒲编尤爱野人物，匏系（吴宽斋名）无妨少宰（吴宽时任吏部右侍郎）官。常闭禅关心逾静，新添长物身可安。纷披更倩石田叟，寄取幽情墨几团！”

释“图画天地品类群生杂物奇怪山神海灵”

缪　哲

小引

灵光殿乃西汉景帝子恭王刘余之寝宫，位于汉鲁城（今曲阜的近郊）。[1]宫成约一百五十年，逮汉末之乱，鲁城数遭兵燹，灵光殿则岿然独存。东汉初，光武子强自逊太子，出为东海王。光武不自安，乃以鲁益东海，为缮灵光故宫，命强入居之。又百年，王逸子延寿游鲁国，观宫室，作《鲁灵光殿赋》述其事。赋记宫室绘画，最为详赡。惜古今注此赋者，多分文析字，于绘画装饰，咸无所说。哲初读此赋，乃在二十五年前。齿少学薄，多有不解。年来倦于文字，乐好观图，向之所惑，转有豁通者。爰排比旧史，间附遗图，试就“图画天地品类群生杂物奇怪山神海灵”一语，树愍度新解。其他因篇幅限制，则不并及云。

图画天地

灵光殿绘画的主题，按延寿所记，可分作两个类别。其类别二，是三皇五帝、三代始君、淫妃乱主、忠臣孝子、与烈士贞女。类别一，即本篇谈的

> 图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。[2]

请先谈第一个主题——天。

（一）天

“天”是种属的概念，或亚里士多德称的“第二性实体”，本身不可图表。必加图表，则须代以“第一性实体”——即星体。但星体不可穷尽，列于星图

的，也以百千数。用绘画表现，就要选择与人的生活、感情、精神最密切的部分。

但文明不同，生活、感情、精神也有异；故天无二天，用于表天者，却未必符同。如西方自亚历山大以来，绘画的天，即多以太阳神（Helios）与它行经的黄道十二宫指代（图1a-b）[3]。这方案的变奏，又见于印度、中亚（图2）[4]、与受其影响的中国佛窟（图3a-b）。[5]这一种“天”，乃崇拜太阳的文明所宜有。

但我们由思想史得知，汉代不是崇拜太阳的文明，[6]其用于指天者，必异



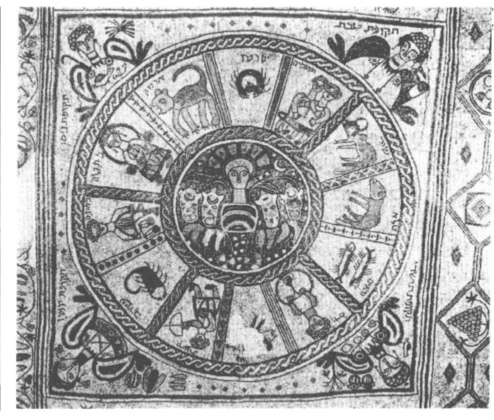


图1a-b　太阳神与黄道十二宫



图2　太阳神与黄道十二宫（Rachel Hachlili, “The Zodiac in Ancient Jewish Art: Representation and Significance”, Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 228 (Dec., 1977), fig.13)



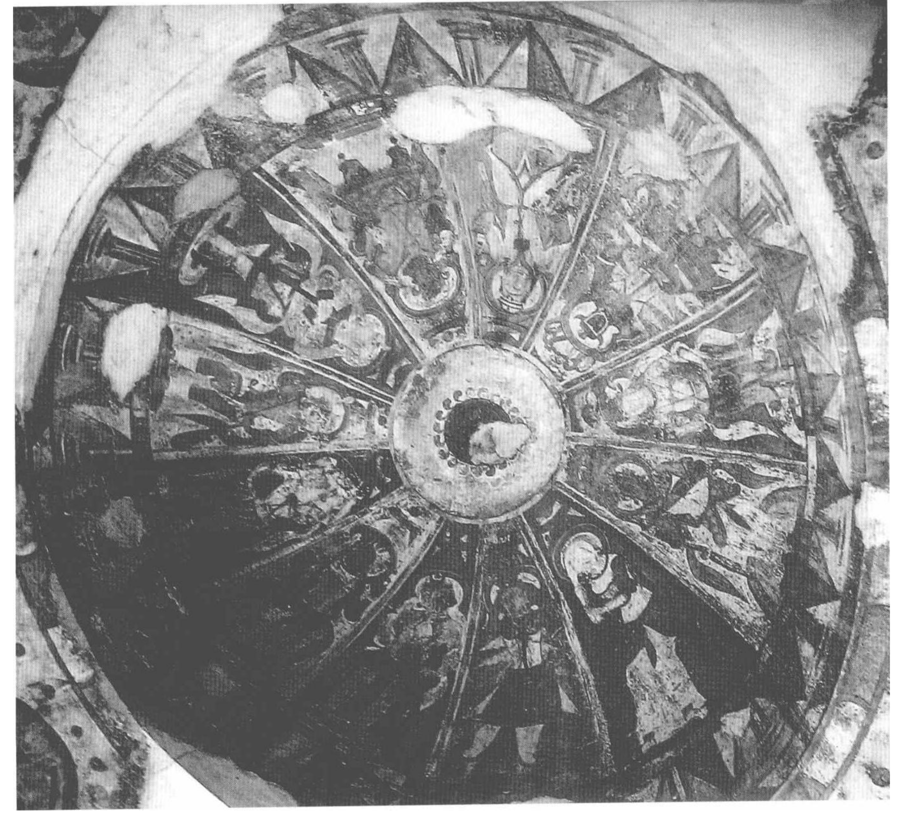


图3a-b　库木吐拉石窟天顶

于西方。兹举天文、郊祀、艺术的例子，以说明汉代的“天”；复以此为背景，就汉代宫廷及灵光殿的天图，做一讨论。

（1）天文的“天”

汉代天文的“天观”，《后汉书·天文志》小序有总结：

观象于天，谓日月星辰。观法于地，谓水土州分。形成于下，象见于上。故曰天者北辰星，合元垂耀建帝形，运机授度张百精。三阶九列，二十七大夫，八十一元士，斗、衡、太微、摄提之属百二十官，二十八宿各布列，下应十二子。[7]

由这话我们得知：A 汉代的天，是人间政治的投射；B 天的主要星体，皆对应于人间的帝王、朝臣、宫廷设施、与行政区划等；C 星体的关系，是按人间政治秩序设计的。因此，汉代天文的目的，与其说是知天体，定星位，毋宁是为人间政治与意识形态，树立宇宙的或神圣的基础。[8] 在这一背景下，汉代举为天之“首座”的，乃张衡称的：

（枢星）谓之北极……紫微为皇极之居，……众星列布，……一居中央，谓之北斗，变动挺占，实司王命。四布于方，为二十八宿。[9]

即A 天以北极为中心；B 二十八宿绕于四方；C 北极的附近，称为紫微，北斗居其内，掌北极之号令。

但上举的星体，是汉称的“经星常宿”，或今称的恒星。仅有恒星，不成一“天”。故张衡《灵宪》又云：

日月运行，历示吉凶；五纬经次，用告祸福，则天心于是见矣。[10]

则知前举的恒星外，汉人又举A 日、月；B 辰星、太白、荧惑、岁星、镇星为天之代表。在汉天文术语中，它们称“五纬”，与恒星的“经”相对。故极、斗、宿代表的恒星，若比作静态的网络，日月五纬代表的行星，便是穿梭其间的动态之系统。这一动一静，经纬交织，便构成了汉代一完整的“天”。兹将其指天的主要星体列如下表：

恒星	行星
北极，北斗，二十八宿	日，月，辰星，太白，荧惑，岁星，镇星

在汉代政治化的天里，两者各有职司。其静态——即经星常宿的部分，是以

君主为中心的官僚体系的“天影”；动态——或日月五纬——部分，则为君德良劣的表征。兹简述如下：

经星常宿：

A. 北极：北极共五星。最亮的称“帝”，或“帝星”，是人间帝王之“象”。其旁四星，称“皇后”、“太子”、“庶子”、与“天枢”。则

知北极 下应的，是人间帝王与其内宫。

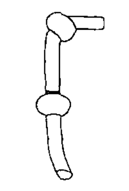


图4 汉代铜威斗线描

B. 北斗：北极附近的天空，汉代称紫微，或紫宫，是内廷的“天影”。北斗七星，乃其中最显赫的天体。这地位的取得，按《史记·天官书》，是因为

斗为帝车，运于中央，临制四方。[11]

这想法起源虽古，它的形态化，或始于王莽。按《汉书》记天凤4年，

（莽）亲之南郊，铸作威斗。威斗者，以五石铜为之，若北斗，长二尺五寸，欲以厌胜众兵。既成，令司命负之，莽出在前，入在御旁。[12]

似王莽以身体和行为，人化了[anthropomorphizing]、或上演了[performing]“斗为帝车”的观念；又于“斗为帝车”外，重其厌兵的含义。嗣后莽出必抱“威斗”（图4）。[13]如天凤四年，乱民入宫，莽将丧命时，犹

绀袀服，带玺韨，持虞帝匕首。天文郎桉栻于前，日时加某，莽旋席随斗柄而坐，曰：“天生德于予，汉 兵其如予何！”[14]

所谓“旋席随斗柄而坐”，似是法“帝星”坐“斗车”的样子，并有厌兵的意思。[15]

西汉中末期以后，随着内廷尚书地位的跃升，“运于中央临制四方”的北斗，又被比附为尚书。如《续汉书》记李固上疏云：

陛下之有尚书，犹天之有北斗。北斗为天喉舌，尚书为陛下喉舌。[16]

亦即张衡说的：

一居中央，谓之北斗；变动挺占，实司王命。

C. 二十八宿：内廷外，人间政治里，四方长吏最重要。环绕北极的二十八宿，乃为其象。西汉初年，朝廷与诸侯分天下，董仲舒称诸侯为应宿者。[17]是

后诸侯力微，应宿者又为四方长吏。[18]但这一泛说外，东汉又有具指二十八宿为谁某的例子。如安帝永初6年诏曰：

予末小子，夙夜永思，追惟勋烈，披图案籍，建武元功二十八将，佐命虎臣，谶记有征。[19]

检《后汉书·朱景王杜马刘傅坚马列传》之“赞”云：

中兴二十八将，前世以为上应二十八宿。[20]

似“谶图”中，二十八宿是“人化”为“中兴二十八将”的；——由此不难知谶图的北极，似必为人化的光武。

极、斗、宿在汉天文的作用与功能，大意如此。

日月五纬

日月五纬代表的动态系统，作用是“见天心”，“示凶吉”。这是天人感应说下一种特殊的想法。大意是君主之所行，必上感于天；天的喜怒，则寄托于天象、动植、与人伦生活之变异；君主见之自省，修政蓄德，可臻太平。日月与五纬，则是天心托其喜怒、以告君主的天象载体。具体为：

A. 日月：日月乃“阴阳之精”。两者的变化，是天命去留，或政治良劣的重要表征。变化以“光明”与“蚀暗”为主。[21]如西汉元帝诏书曰：

盖闻圣贤在位，阴阳和，风雨时，日月光，星辰静。[22]

“光”即明亮之意。又《礼斗威仪》

君至尊而制命，则日月贞明。[23]

“贞明”亦明亮的意思。又《孝经援神契》

（王者）德及于天，日月明。[24]

则知日月明亮，是君主施政以德、天心为喜的表征；用汉代术语说，又称“祥瑞”，或张衡说的“告福”。至于日月“告祸”的方法，是与“光明”相对的“蚀暗”。如郎顗上疏云：

入岁常有蒙气，月不舒光，日不宣耀。陛下倦于万机，政有阙也。

又《后汉书·五行志》：

（永平十八年）日有蚀之，……是时明帝既崩，马太后制爵禄，故阳不胜。[25]

即日月蚀暗，是朝政紊乱、天心不喜的表征，即汉称的“灾异”。
B. 五星：不同于日月的明亮与蚀暗，五星的“变化”，乃体现于轨迹的失度。其示福的方式，以“贯珠”为常。如纬书云：

王者至德之萌，……五星若贯珠。[26]

又：

禹时五星累累如贯珠，炳炳若连璧。[27]

所谓“贯珠”，又称“顺轨”，或“五星一线”之意。这罕见的天文现象，是君主的良德所致。至于示凶，则方式很多。概括地说，乃是五星不守常轨，见于所不当见的经星或常宿附近。如：

光武建武九年……金犯轩辕大星……轩辕者，后宫之官，大星为皇后，金犯之为失势。是时郭皇后以失势见疏，后废为中山太后。[28]

即金星失常度，见于轩辕附近，轩辕之大星，乃皇后之象：这兆示着郭后——即刘强亲母——的失宠，与最终的被废。类似的记载，两汉书多不尽数，不更举。

汉代对日月五纬等行星的记录，最见当时天文的特点。科学的天文学，是以天体的规律[regularity]与周期[periodicity]为重心的。汉代的重点，却是异态与反常。[29]盖在天人感应说下，只有反常与异态，方可见天心，知凶吉；君主施政，才有参考与依凭。周期或规律，则非所用也。故即使静态的“经星”，汉人也留心其异态。如纬书云：

王者德至天，则斗极明。[30]

按“斗极”即“斗”与“极”；“明”乃“亮”的意思。又

（其政太平，则）宫星黄大，其余六星，耀光四起。[31]

“宫星”乃北斗之魁。则知北斗的亮与大，汉代也是祥瑞。唯需说明的，在祥瑞-灾异系统中，或“天心寓意剧”里，充当主角的，是日月五纬代表的行星。经星的作用，则是为君主政治与意识形态定宇宙之框架，“示凶吉”只近于客串。

总之，汉人所称的“天”，是一经纬交织的结构。北辰、北斗、二十八宿代表的“经”，是人间政治的宇宙基础，或人间朝廷的天影。日月五星代表的“纬”，则为人天交流的工具，与政治良劣的的表征。——此为汉代天文之天的大概。

（2）祭祀的天

天文外，汉代的天观，也见于郊祀。郊祀是朝廷祭天地的礼仪；其用于指天者，或尤具政治与意识形态色彩；与作为两者之表达的绘画，关系也尤密。唯汉代的郊祀，平帝前与其后的，内容、方式都有别。灵光殿绘画的制作，我初断于东汉初年，[32]故下以平帝至东汉初的郊祀为例，对其天观做一说明。

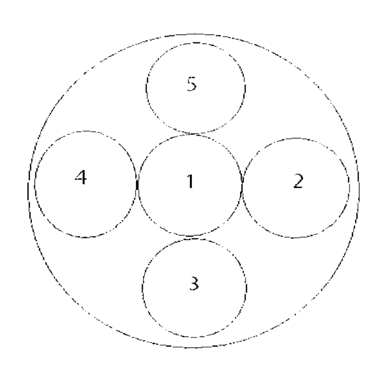
平帝元始中，王莽改祀典，移五畤于长安城内与四郊，与“天”合祀。按《汉书》所记的祭法为：

中央帝黄灵后土畤及日庙、北辰、北斗、填星、中宿中宫于长安城之未地兆；东方帝太昊青灵勾芒畤及雷公、风伯庙、岁星、东宿东宫于东郊兆；南方炎帝赤灵祝融畤及荧惑星、南宿南宫于南郊兆；西方帝少皞白灵蓐收畤及太白星、西宿西宫于西郊兆；北方帝颛顼黑灵玄冥畤及月庙、雨师庙、辰星、北宿于北郊兆。【33】

除去其中的“地”，则所祭的星体为：

天空位置	天体
中央（中宫）	日、北辰、北斗、填星、中宿。
东方（东宫）	雷公、风伯、岁星、东宿（二十八宿之东方部分）。
南方（南宫）	荧惑、南宿（二十八宿之南方部分）。
西方（西宫）	太白、西宿（二十八宿之西方部分）。
北方（北宫）	月、雨师、辰星、北宿（二十八宿之北方部分）。

由这表看，汉末的天文，似依循了《史记》“五宫”说：[234]即分天为五，主要恒星座，与因季节不同而出现于不同位置的日月五星等，各分配入其内：[35]



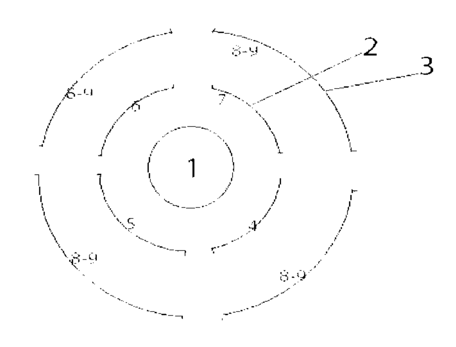
号码	宫名	恒星（座）	日月五星	季节
1	中宫	北辰、北斗、中宿	日、填星	季夏
2	东宫	雷公、风伯、东宿	岁星	春
3	南宫	南宿	荧惑	夏
4	西宫	西宿	太白	秋
5	北宫	雨师、北宿	月、辰星	冬

这是王莽祭天的内容。至于祭法，则是仿照天五宫的分布，于长安城中和东西南北四郊，各起一坛；不同宫的星体，分祭于对应的坛上。

王莽改革的祀典，大体为东汉尊用。如光武初即位，祭天地于鄗；所用的祀典，即“元始郊祀故事”。[36]但定都洛阳后，则稍有改易。据《续汉书·祭祀志》，其法为中央设坛，上置天地与五帝牌位；坛外绕矮墙（“壝”），里外两道；墙四方各辟一门；天地杂神之位，则设于门墙上。下引《续汉书》原文：

日月在中营内南道，日在东，月在西，北斗在北道之西；皆别位，不在群神列中。……背中营神，五星也，及中官宿五官神（及五岳之属也）。背外营神，二十八宿外官星，雷公、先农、风伯、雨师、（四海、四渎、名山大川之属也）。[37]

似方案如此：[38]



1. 圆坛 2. 内营 3外营 4.
日 5. 月 6. 北斗 7. 五星与

中官宿 8-9. 二十八宿、雷
公、风伯、雨师

舍祭祀方式不谈，其与王莽祭天的内容，似差别有三：A）无北极；B）无中宿；C）多一“中官宿”。但前引《祭祀志》前面，称“壝皆紫色，以象紫宫”。紫宫乃内廷之象。有紫微无北极，就好比有内廷，无皇帝，乃无可想象的事。故第一个差别，或是字面的。意者北辰必在中央坛上，——或代指天，或陪祭天。又王莽祭祀的“中宿”，当指二十宿之中央偏北的星体。但光武祭天，不分为五方，而隔以内外；二十八宿置于坛外，统称“二十八宿外官星”了；——亦即王莽的“中宿”，已包含于其内。故第二个差别，似也是字面的。至于光武所祭的“中官宿”，则因处在与朝廷对应的内营，它的所指，或是对应于内朝官的星体——如三台、四辅、天柱等。然则光武与王莽所祭天的主要差别，似只是“中官宿”的具与不具而已。兹将王莽、光武所祭的天合为一表：

恒星	行星
北极，北斗，中官宿，二十八宿，雷公，风伯，雨师	日，月，五星

持较天文的主要星体，祭祀所重的星体，似多雷公、风伯、雨师、与中官宿，余则无别。

按雷公三星的具与不具，或因为天文的目的是组构天官，使与人间官僚体系对应。雷公三星虽为恒星座，人间似无对应的官职，宜其不重。至于郊祀，则目的是祈福；农业社会之“福”，莫大于风调雨顺。故三星重于祭祀，也在理中。[39]唯西汉末以来，因“天人感应”说的风行，风雨的调与不调，又不仅关农业丰歉，也是天心喜怒的表征。如两汉书五行志中，有“大水”、“冬雷”、“大风拔树”专条。将雷公、风伯、雨师置于这背景下，似自然的意思外，三者也兼“示凶吉”的作用。

郊祀的天兹结束于此。

（2）绘画之天

汉代政治与意识形态的“天观”之见天文、郊祀者，既如所述，见于绘画的，必大体无别。综检今存的汉墓祠画像，乃益知此说不误。[40]下举四个例子，以概其余。

A. 西安交通大学壁画墓天顶（西汉末）：二十八宿；日月（图5）。[41]

B. 长清孝堂山祠横梁（东汉初）：北斗，中官宿（三台），[42]织女，雷公，风伯，雨师；日月（图6a-b）。[43]

C. 嘉祥武氏祠（东汉中后期）：北极，北斗，雷公，风伯，雨师（图7a-b）。[44]

D. 徐州洪楼村祠堂天井石（图8a-b）。[45]



图5　西安交通大学壁画墓天顶线描

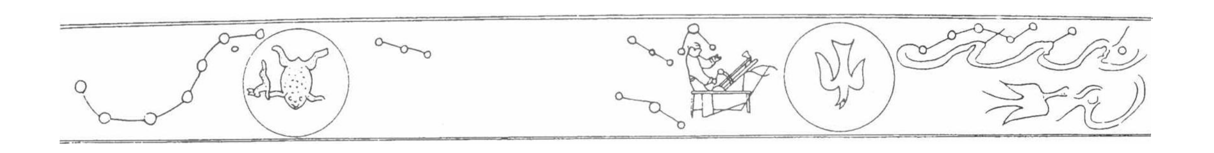




图6a-b. 长清孝堂山祠堂天象图线描（东汉初）

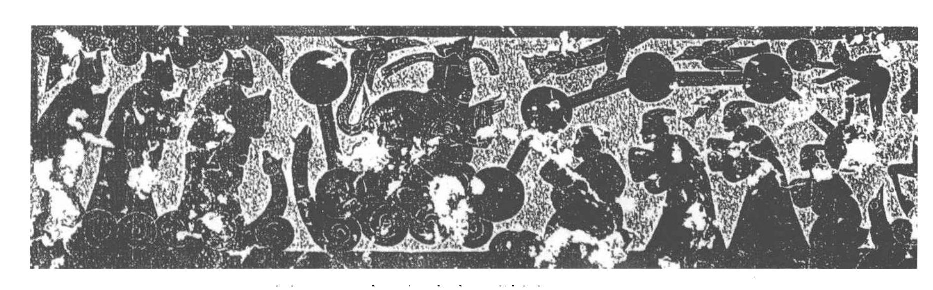
则知绘画的“天”，与天文、祭祀的大体符同；缺的似只有五纬。

最后说明的，汉绘画的天，虽内容与西方有别，但主要星体皆有人化或动物化形象，则是一致的。前者如北极、北斗、雷公、风伯、雨师等；后者如日月、部分二十八宿等。然参以谶图的“中兴二十八将”，似以北极为枢纽、下应人间朝廷的经星常宿，东汉绘画中皆有人化形象。唯今存的画像，有具不具而已。[46]然则汉代的天图，其实是一幕天宫的“神曲”，不同于五代后的专业星表。[47]

天文、郊祀、与绘画的天，既泛说如上，下试就汉宫廷与灵光殿绘画的天图，做一具体的探讨。

（1）宫廷天图

按天文、郊祀的标准，今所知墓祠画像的天，都只是天的一残片，而非完整



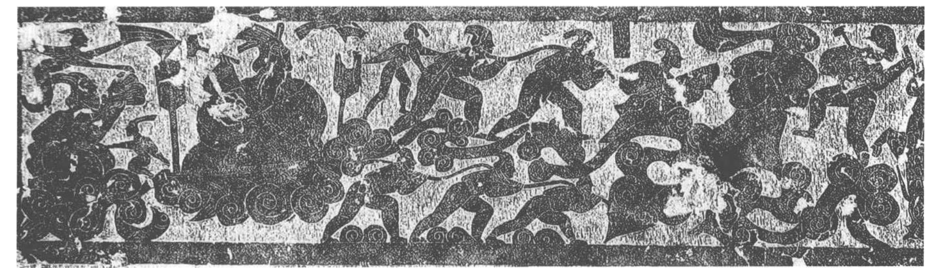
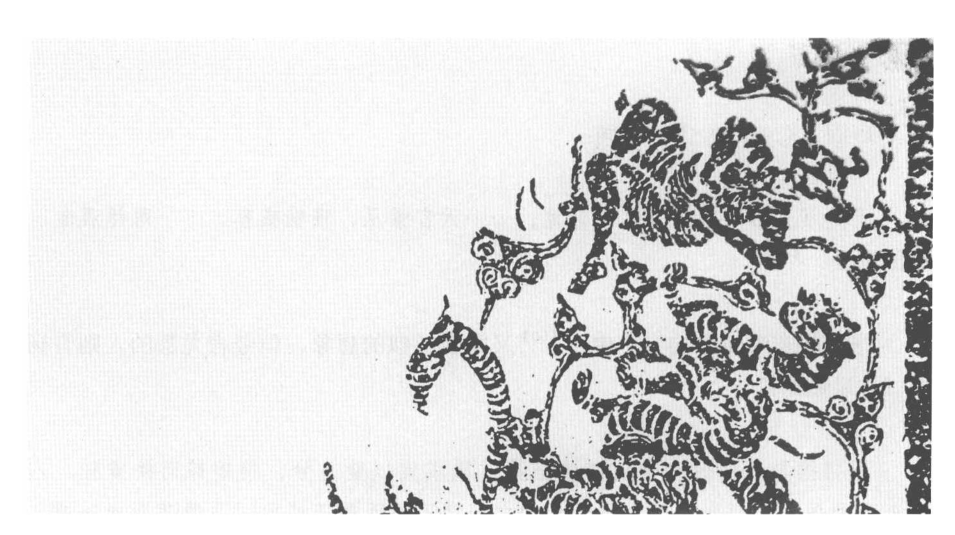


图7a-b. 嘉祥武氏祠天象图（东汉中期）



图8a-b. 徐州洪楼村祠堂天象图（东汉中后期）



的天图；主要的天体，亦多不完具。这一特点，或是墓祠的“民间性”所致。君主政治与天之间，既有严格、完整的对应，作为其宇宙基础之表现的宫廷天图，当也是完具的。或下移民间时，因礼制的禁忌，或不知其详，或所在的语境无所用之，有取不取而已。

但怎样才算“完具”？有极、斗、宿、日月等构成的框架，自是一可想见的标准。但是否又够？专业星表是枚举性的，可置不论。以《后汉书·天文志》小序的简括，主要星体外，尚列有

三阶九列，二十七大夫，八十一元士，斗、衡、太微、摄提之属百二十官

功能性的祭祀，更于斗极等外，附祭了

中营四门，门五十四神；合二百一十六神。外营四门，门百八神，合四百三十二神。

其中虽不尽天“神”，但天“神”必居一大部分。至于绘画，则除前举的主要星体外，又有织女（孝堂山）。这些次要的星体，是否也择其要者，绘于斗极等构成的框架内，一幅宫廷的天图，才称得“完具”？

从情理推，似必然如此。宫廷的天图，乃意在于朝廷的天影，有政治、礼仪之功能；二十八宿与日月的框架中，仅置一斗极，从礼仪说，是不足表现其下应的君主之尊；就政治而论，则不见朝廷结构的完整。故宫廷的天图，或有民间版未具的完备的一面。今遗例虽无存，但由汉赋对天界的想象中，可不难推断。

西汉末以来，赋家记皇帝出行，常以北极巡天为譬；随行的仪仗，则比作北极属下的天官。如扬雄《羽猎赋》云：

于是天子乃以阳晁出乎玄宫……蚩尤并毂，蒙公先驱。……飞廉云师，吸嚊

潚率。[48]

班固《东都赋》大体也同：

于是（皇帝）登玉辂，乘时龙，……天官景从，寖盛威容。……雨师洒道，风伯清尘。[49]

张衡等东汉赋家的文字中，[50]又尤多类似的想象。但夸言尤甚的，则有扬雄《甘泉赋》：

诏招摇与太阴兮，伏钩陈使当兵。属堪舆以壁垒兮，捎夔魑而抶獝狂。八神奔而警跸兮，振殷辚而军装。蚩尤之伦带干将而秉玉戚兮，飞蒙茸而走陆梁。……骈罗列布，鳞以杂沓兮，柴虒参差，鱼颉而鸟X，翕赫曶霍，雾集而蒙合兮，半散昭烂，粲以成章。於是乘舆乃登夫凤皇兮而翳华芝，驷苍螭兮六素虬。……等椽栾而距天门兮，驰阊阖而入凌兢。[51]

文之"招摇"，或即"帝车"北斗之杓。太阴指"天马"星。[52]钩陈六星，在紫微宫内，乃"天子六车将军"，又"主三公"，最称北极的"近臣"。故前两句赋文，是说"帝"出巡前，命备天车天马，及随行的百官仪仗。后文则记蚩尤（星名）执兵器，携部从，辟恶鬼，骑（驾）龙、鱼、鸟（车）等，气势如虹，为"帝"开道与警跸。最后两句，方写"帝"登上有华盖（华盖亦为星名）的凤饰之车，驾龙出巡，一路抵达"天门"（星名）的情景。这种想象，在东汉初黄香《九宫赋》里，又更详备有细节。按此赋无首尾，味其文意，似是写皇帝巡狩的。但喻面上，则是北极"握琁玑"、"和日月"、"序列宿"，"乘根车驾神马"而"出玉房"。而后

使织女骖乘，王良为之御。三台执兵而奉引，轩辕乘巨虚先驱。招摇丰隆，骑狮子而夹毂，各先后以为云车。[53]

即随行的天官近臣，乘猛兽驾驶的云车，仪仗甚都。至于开道与警跸者，则有"蚩尤"、"天狼"、"枉矢"、"雷公"等，奔迅如电，一路驱赶、扑杀各色的恶鬼，诡奇而有动态。类似的细节，又见于东汉马融记明帝羽猎的《广成赋》，[54]唯与黄香的赋一样，文多奇字，不具引。

从文面说，扬雄、班固、黄香等，是以帝星北极巡天，来比喻人间君主的出游。但仰观星空，我们何尝见这样的景象？故就事实而言，赋的喻面与喻体，必是颠倒的。或者说，当时必先有一相反的习惯，——以经验所见的人间君主出游，去拟设经验所未见的北极巡天的习惯，赋家乃可反用之，以北极巡天，喻君

主之出游。这样说来，宫廷的天图，今自无存者，但它的“始本”——或汉人脑子里的宫廷天图，汉赋中是有“反像”的。我们只需颠倒之，便有“正像”了。这日常想象中的天图，与西汉末以来天文极端而系统的政治化，必有因果之关联：[55]它催生了了这一幅头脑中的天图、使之普及、并在文明的形态之一——即文学中，“反转”为一君主出行的程式化母题。[56]

但我们的目光，可否从天文与文学，移至文明的另一形态——即艺术呢？或者：可不可说这幅头脑中的天图，也会映射于绘画、并固化为形式主题呢？这一点虽只能悬想，但可称事实的是：A 在汉代，皇家的画家，是集于内廷的，即刘歆、扬雄给事的黄门署；[57] B 画家的创作，常由皇帝、内臣指授，如武帝命作《周公负成王》，[58]刘向、刘歆命作《列女图》等；[59]主题与寓意，皆非画工可自出己意。此外，宫廷天图的形式与内容，恐须符合朝廷的共有想象——如见于扬雄、班固、黄香等赋者——，乃可实现其礼仪、政治的功能。故从环境、制度、功能而言，这朝廷共有想象中的天图，似不难见于画工的头脑。受命绘天时，以天文星图为构图之框架，以经验所见的皇帝仪仗为蓝本，去想象、设计、描绘天图，乃可想见的事。若此言确，则我们根据前举赋文的细节，来复原这宫廷天图的完整画面：

A. 中央是乘斗车的人化北极；

B. 四方是人化的、或动物化的二十八宿；

C. 北极上下、或左右有日月。[60]

D. 在极、斗、宿、日月等星构成的框架内，有乘云车的近臣（如三台、轩辕等），驾仪仗车的雷公，清道除尘的风伯、雨师，执兵弩、扑恶鬼的蚩尤、枉矢等等，——或作人形，或作怪物。

这幅拟想的宫廷天图，虽不中，恐也不远。

最后补充的是，天文的政治化倾向，与其思想、文学、艺术的后果，是一有趣的话题。在《史记·天官书》中，天的政治化与天文化，人格化[personification]与自然化，似犹处于争斗中。但西汉中末期后，后者失败了：天文系统性地强化了其政治、人格色彩。这后果见于天文，是星体的政治人格化；见于文学，是一套新比喻的出现；见于艺术，则有上举的天图。唯需强调的是，这天文的趋势，并不自然就产生这些比喻与天图。天文提供的，只是星体与人间政治的对应，及星体自身间的政治性关系。前者——即星体本身——从观念上已人化了；故用文学、艺术的语言，可直接将之翻译为形象。但星体——或其人化形象——间的关系，却是抽象的，或观念性的：如君与臣，帝与后，三公与僚属，中官与外官等。把这抽象的关系，翻译为形象的文、或可视的图，则非文学、艺术的能力所及。这须先用制度、或礼仪的语言，将之“外现”为可见的形态，文学与艺术，乃可有翻译的底本。就汉代主要制度、礼仪而言，两汉书的记载，虽数至十类，但最足以把这抽象的关系——或其核心“君臣关系”，外现为一视觉之盛观的，却莫过“朝会”与“卤薄”。[61]前者是诸侯、百官、番使谒见君主的大典；后

者乃君主出行的仪仗，因目的不同，而规模有别。两者虽一用于“内”，一用于“外”，但共同的目的，都是把抽象的“三纲”之首——君臣关系——外现为一视觉的“排场”。因此，从制度的重要、及最具视觉性而言，作家、画工翻译的底本，当不出“朝会”与“卤薄”。有这礼仪的底本，文学、艺术乃可把抽象的君臣关系，及其映射于天上的星体关系，翻译为“文”与“图”。唯因“斗为帝车”的先入之说，这天图取的底本，就必是“卤薄”，而非“朝会”。[62]——总之，上拟的宫廷天图，校诸实情，虽未必有符同之效，但衡以制度、礼仪、与天文，乃是有必通之理的。

（2）灵光殿天图

宫廷天图既如上说。或问诸王虽非平民，却也非君主，其宫室的天图，是否因礼制而有异（如西安交大壁画墓的去其斗极）？因史料无征，这问题已不可知了。但就刘强的个案而言，则犹有可述者。今按刘强是以太子之尊，自逊为鲁王的。光武

以强废不以过，去就有礼，故优以大封（即东海郡），兼食鲁郡，合二十九县。初，鲁共王好宫室，起灵光殿，甚壮丽，是时犹存，故诏强都鲁。[63]

所谓“废不以过”，指刘强因母亲而失位，并非有过。“去就有礼”，是他自逊太子，知去就，识大体。光武既感且愧，乃于东海外，以鲁益强封。又鲁旧有灵光殿，甚壮丽，故诏强都鲁，取为寝宫。但意犹未足，光武又

赐以虎贲旄头，宫殿设钟虡之县，拟于乘舆。[64]

虎贲、旄头、钟虡，是皇帝的礼具。又蔡邕《独断》称，“天子至尊，不敢亵渎言之，故托于乘舆”。[65]是“拟于乘舆”者，即礼同“皇帝”。则知刘强虽为诸王，但出行（虎贲旄头）家居（宫殿设钟虡之县），是皆行天子礼的。又按刘强死前上疏明帝称：

臣蒙恩得备藩辅，特受二国，宫室礼乐，事事殊异。巍巍无量，讫无报称。[66]

所谓“礼乐”，自指“虎贲旄头钟虡之县”。但宫室何指？若云命居灵光殿，则灵光殿不过诸侯旧宫，何云“殊异”与“巍巍无量”？若云许殿前悬钟虡，似与“宫室”也无太直接的关系。按永平间刘强死后，明帝“不欲亵先帝礼”，乃

使司空持节护丧事，大鸿胪副，宗正、将作大匠视丧事，赠以殊礼，升龙、

旄头、鸾辂、龙旂、虎贲百人。……将作大匠留起陵庙。[67]

按《后汉书·礼仪志》，皇帝崩，三公典丧事；[68]司空为三公之一。又升龙、旄头、鸾辂、龙旂、虎贲等，都是皇帝大丧的仪仗。[69]又《后汉书·百官志》：

将作大匠一人，两千石……掌修作（天子）宗庙、路寝、宫室、陵园土木之功。[70]

即刘强的寝墓，乃掌天子宫寝、陵寝工程的将作大匠所造。则知生前与死后，刘强都享受了"天子"规格。由这些想去，我颇疑建武28年，即刘强由洛阳移居鲁国前，将作大匠亦曾来鲁城，为缮宫寝，并以朝廷绘画为底本，制作了灵光殿绘画，以作为光武"加礼"的一部分。可为佐证的是，灵光殿绘画中，有三皇、五帝、三代始君等全套帝王画像。这种题材，当来自洛阳宫廷，非诸王宜用。这样想来，刘强称的"宫室礼乐事事殊异"，"巍巍无量"，即得一解了："宫室""殊异"者，或指宫室的绘画与装饰，乃用了天子宫规格，与"虎贲旄头钟虡之县"一道，同为"加礼"之一。[71]若此言实，则灵光殿的天图，就确为宫廷的样式。

又或问宫廷的天图，今存汉墓祠画像中，是否断烂的遗影？按灵光殿附近约百里处，有著名的武氏丛祠；画像的风格，汉画像石中最华美，题材也最独特。举其大者，则有完整的祥瑞图，与三皇五帝、三代始君、淫妃乱主、忠臣孝子、与列士贞女图。今存汉祠墓画像中，后者为仅见。但回忆前文，则知这些题材，也见于灵光殿绘画；祥瑞也如此（说见后）。故我又疑武氏丛祠画像的底本，是灵光殿——或其墓上之"象"——的绘画。[72]沿着这思路，我们取武氏前石室与左石室的天顶（图9a-c），[73]细作一观察。

A.（前石室西段第四层）刻北斗星君出行图，星君坐于七星组成的魁状车上（按所言有误，坐车者乃北极，而非北斗星君——笔者）；

B.（第一层）刻仙人出行：仙人乘云车，驾异兽；

C.（第二层）刻雷神出行图，雷神坐于车上执槌击鼓，电母执鞭，雷公执斧，神女抱缶（当为雨师——笔者）；（第三层）风伯；

D.（左石室西段第三层）刻执五兵的神怪等。

这是据《中国画像石全集》图释所做的撮述。持与前引赋比较，则知：

a. A与B项，可对应北极与其近臣的仪仗；

b. C对应于雷公、风伯、雨师；

c. D对应执兵弩、扑恶鬼、为北极开道、警跸的"蚩尤之伦"。

则知契若合符。因此，武氏祠的天顶图，或是汉宫廷天图的一遗影自未可知。若此言实，其底本必来自附近的鲁王宫、或鲁王陵寝的天图。[74]唯因语境

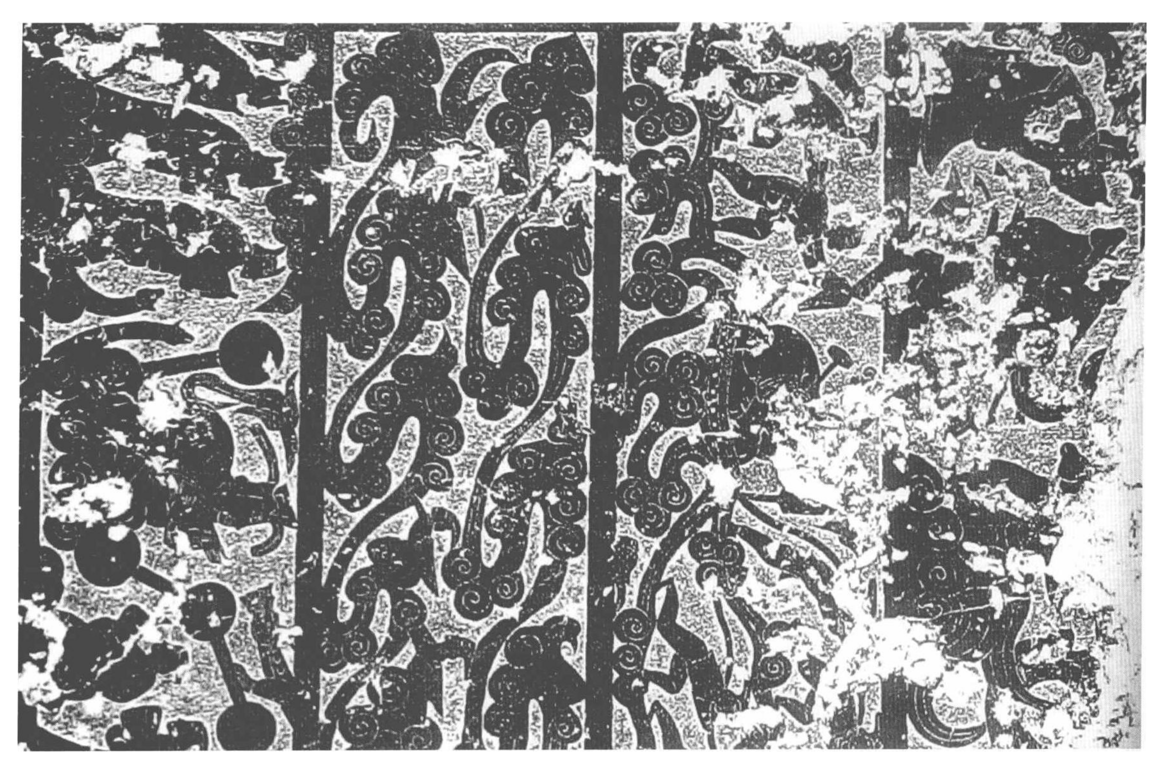




图9a-b. 武氏前石室天顶（东汉中期））



图9c. 武氏前左石室天顶（东汉中期）

的差异，或祠顶形状异于原先的载体，内容或有割舍，构图有改易而已。[75]

灵光殿“天”的部分，姑结束于此。下言“地”。

（二）地

地与天一样，也是种属的概念。故必欲表之，也需代以第一性实体。按前引《汉书》言元始祭（天）地，除中央地祇外，四方又祭以勾芒（东）、祝融（南）、蓐收（西）、玄冥（北）。光武祭地的内容，似略有同异：除坛上设“地”的牌位外，中营又设“五官神”（即后土、勾芒，祝融，蓐收、与玄冥）与五岳神，外营设四海、四渎、与名山大川之属。则五官神与山川神等，是皆可指地的。唯不知这些地神，是否与“天”一样，也有人化的或动物化形象。今存的绘画里，罕有可确指为五官神、或山川神者，故其详已难知。



图10. 四川东汉碑四灵图

又汉人言“地”，率举四方、或五行之木（东）、火（南）、金（西）、水（北）、土（中）为代表。[76]四方或五行，又以青龙（东）、朱雀（南）、白虎（西）、玄武（北）、或麒麟（中）为象征。前者乃汉称的“四灵”。图像传统中，四灵用于指地，似较五行的象征为多见。四川东汉碑上，多有其例（图10）。[77]

又《周礼 · 考工记》说：

> 画缋之事，……山以章，水以龙鸟兽蛇。[78]

所言皆为先秦官服的花纹，其中的“章”，注家通解为“獐”。[79]则地上的动植物如章龙鸟兽蛇草木昆虫等，亦可为地的代表。

最后，汉代的“天地”一词，又常用为偏义。如“圣王法天地”的“天

地”，便仅为“法天”。至于“地”，只是“天”的延伸，或贯彻天意的“器”而已，可包括于“天”内。取读董仲舒的《春秋繁露》，即可知“天地”的意义，是往往在天不在地的。[80]

按延寿“图画天地”的“地”取义于何，今已莫得晓，然要之不出上举的四者。唯由汉祠墓的遗例、及作为其遗响的集安高勾丽诸墓看，[81]这五者中，我个人乐取四灵的一种。

杂物奇怪

“图画天地”后，延寿所记灵光殿绘画的主题，是“品类群生”。这个词我们最后谈，请先谈“杂物奇怪”。

今按许慎子许冲上《说文》表云：

六艺群言不诂，（《说文》）皆通其意。而天地鬼神，山川草木，鸟兽昆虫，杂物奇怪，王制礼仪，世间人事，莫不毕载。[82]

则“杂物奇怪”一词，也见于许冲的表。按许冲上表，在延光元年（121年），延寿做赋，为公元150年前，[83]年代甚近，故两文“杂物奇怪” 的取义，必是相同的。

按许冲的话，是对《说文》收字的分类；但分类的原则，却迥异《说文》。《说文》类字，乃取部首，不同于《尔雅》取物类。虽然部首有含义，其义也贯通于所隶的字，但这种含义是语言学的，而非物类的。如日、月、星三字，《说文》即分隶于不同的部首，不隶于“天”字。但许冲之说，也并非不解《说文》的作意，妄为部居。如许慎《说文·序》云：

博采通人，至于小大。信而有证，稽撰其说。将以理群类，解谬误，晓学者，达神恉。分别部居，不相杂厕也。万物咸睹，靡不兼载。[84]

则知许慎的分类，也取《说文》未遵循的物类标准，不取所遵循的语言学原则。这言-行的龃龉，实为汉代认知方式的一体现（说见后）。

今按许慎父子说，《说文》类字，是宇宙万物、“莫不毕载”。至于万物、或“群类”的内容，许冲分作：A 天地鬼神；B 山川草木鸟兽鱼虫；C 杂物奇怪；D 王制礼仪世间人事。按今天的分类，A、B可谓“自然的”，与“超自然的”；D乃人事的。其不易解、也不易归类的，是C——即“杂物奇怪”。宇宙间有什么东西，能在A、B、D外？这个问题，是无法求于宇宙，只能求于汉人的头脑的。

按天人感应理论，宇宙是一完整、不间断的“连续统”[continuum]；其构

成的要素，是天、地、与人。这是汉代分类结构的主纲。但天-地-人三者，只是连续统的诸层次；其为“自体”[entity]的意义，似远不如彼此的关系为重。这样“三纲”外，即不得不有一特殊的类别：因三者关系——或天人交感——而生的祥瑞与灾异，或总称为“灾祥”。[85]这个“亚类”，与天、地、人三纲一起，构成了汉代完整的宇宙，也构成了汉代分类体系的全部。兹以两汉书诸“志”为例，略做一说明：

	《汉书》	《续汉志》
天（鬼神）	天文，郊祀（部分）	天文，祭祀（部分）
地（鬼神）	地理，郊祀（部分）	郡国，祭祀（部分）
人	礼乐，律历，刑法，食货，沟洫，艺文	律历，礼仪，百官，舆服
灾祥	五行	五行

这种分类结构，可谓汉代认知方式的的体现。Etienne Balazs曾总结二十四史诸“志”的发展脉络说：

……脉络是很清晰的：“礼仪”、“科学”诸志的篇幅减少了（前者由一半减少到约三分之一；后者由五分之二减至五分之一）；制度性类别——特别是官制与地理——的篇幅则增加了（普遍增加了一倍，官制、地理则翻了三倍）。则知人们的目光，已由非理性的转向理性的，由礼仪的转向功能的，由玄想的转向事实的。[86]

文所称的“科学”诸志，乃合“天文”、“律历”、“五行”而言，在汉代，三志的制度与思想基础，是天人交感说。倘我们逆推Balazs描述的趋势，则正史的“科学”诸志所从跌落的颠峰，并不是正史之首——《史记》，[87]而是班固的《汉书》，与司马彪的《续汉书》。《五行志》尤为如此：在两汉书、尤其《续汉书》里，“五行”不仅篇幅大，且处于诸志的中心。[88]则知西汉末以来，天人交感所生的灾祥，已成为汉代分类体系的一基本组成。[89]持以比量许冲的分类，其不易解、不易归类的C——“杂物奇怪”，便得有一解：天人交感所生的灾祥。——盖非此不足构成一完整的宇宙，不足使许冲有“莫不毕载”、许慎有“靡不兼载”的自得。兹举数例，以征此说之有故。

（一）杂物

按汉魏语中，“杂物”乃礼仪、生活用具的总称（“杂”字取义于“诸”，不与纯相对）。如《续汉书·礼仪》注引《皇览》云：

汉家之丧（指皇帝大丧），方中百步，已穿筑为方城，其中开四门，四通，足放六马，然后错浑杂物，扦漆缯绮金宝米谷，及埋车马虎豹禽兽。[90]

东汉君主殉葬的物品，《续汉书·礼仪志》有详列。礼仪、生活用具，乃其中的大宗，如鼎、壶、几、杖、琴、瑟等。[91]“错混杂物”之“杂物”，便总此而言。又杨彪《答曹公书》云：

所惠马及杂物，自非亲旧，孰能至斯。[92]

文之“杂物”，是指日用的器具。又颜师古注《汉书·孝武纪》，称“五帝独有俎豆醴进”的“进”，乃用于加礼的“杂物之具”。这里的杂物，又指祭祀的礼器。总此数例，可知以“杂物”称礼仪、生活的用具，是汉魏的常用语。

或问礼仪、生活的器具，与灾祥何干？仅以唐佚书《天第瑞祥志》来说明。[93]此书乃汉晋以来各种灾祥的分类纂辑，所收多汉代史料，如两汉书本纪、列传、五行志，刘向《洪范五行传》，《山海经》，七经纬等。全书20篇。2至16篇，[94]是“天地”、“人事”的“瑞祥”（书题之“瑞祥”，乃合祥瑞-灾异”而言）。18、19篇，乃动植之瑞祥。第17篇的细目为：

宅舍，光，血，宍，毛，衣服，床，刀剑，镜，鼎，釜，甑，甕，印玺，金胜，环，玉，贝，胡钩，山，石，船，金车，根车，象车，山车，雁车，威香

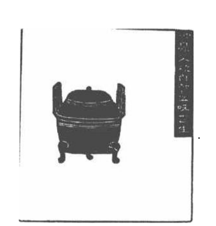
去掉起首的“宅舍，光，血，宍”，中间的“山”、“石”，其余种种，莫非礼仪、生活之用具，亦即“杂物”。相似的类别，也见于陈槃为汉代符瑞所做的现代分类：

1. 文字瑞如《图》《书》等；
2. 神仙瑞如真人等；
3. 器物瑞如宝鼎等；
4. 矿物瑞如金玉等；
5. 植物瑞如嘉禾等；
6. 动物瑞如龙凤等；
7. 地瑞如澧泉等；
8. 天瑞如德星等；
9. 感生瑞如刘媪告蛟龙生高祖等。[95]

称3为“器物”、5为“矿物”，是现代的分法。在汉代，两者乃同类。《天地瑞祥志》的分类如此，《尔雅》也如此。如《尔雅》中，3、5即与渔网、织物、

冠服一起，同隶于“器”下。故陈槃的3、5，汉代是皆可归于“杂物瑞”类的。

文献记载如此，再举图像的例子。今按武梁祠顶部，有分格布列的“祥瑞”图，[96]“杂物”可数至五：





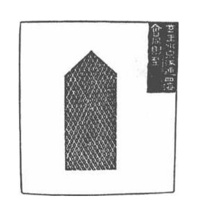


图11a. 武梁祠“杂物”（宝鼎）
图11b. 武梁祠“杂物”（银甕）
图11c. 武梁祠“杂物”（玄圭）

1. 神鼎（图11a）

武梁祠榜题作：

神鼎不炊自熟，五味自成。

按以“鼎”为祥瑞，又见于宣帝朝的祭歌：

符瑞应，宝鼎出，白麟获。[97]

则知“杂物”之鼎，乃与“奇怪”的“白麟”并举的祥瑞。

2. 银甕（图11b）

武梁祠榜题作：

银甕，刑法得中则至。[98]

可与印证的，有《孝经援神契》：

神灵滋液，有银甕丹甑。

又：

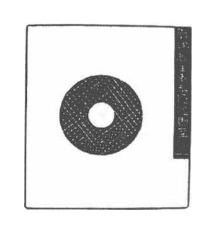
神灵滋液，有银瓮，不汲自随，不盛自盈。[99]

则知“杂物”之“甕”，也是汉代的祥瑞。

3. 玄圭（图11c）

武梁祠榜题称：

玄圭，水泉流通，四海会同则出。[100]



类似的文字，也见于《宋书·符瑞志》。[101]汉代纬书记载的“圭瑞”，尤不胜指屈。如《尚书璇玑钤》：

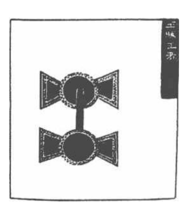
禹功既成，天出玄圭，天赐之者，以德佩。[102]



4. 璧琉璃（图11d）

武梁祠榜题云：

璧琉璃，王者不隐过则至。[103]



类似的话，也见于《孝经援神契》：

王者行神明得理，则璧琉璃见。[104]

又四川东汉碑上，与日本所藏初唐佚书《天地瑞祥志》里，亦多璧、璋、瑗、圭等“玉瑞”（图11e）。[105]

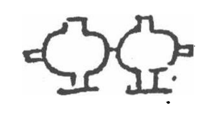


图11d. 武梁祠“杂物”（璧琉璃）
图11e. 四川东汉碑“杂物”
图11f. 武梁祠“杂物”（玉胜）
图11g. 金胜（《天地瑞祥志》）

5. 玉胜（图11f）

武梁祠榜题云：

玉胜，王者……[106]

又《孝经援神契》：

金胜，象人所引华胜而金色，四夷宾服则出。[107]

虽一曰玉，一曰金，但胜之为瑞，并无不同。《天地瑞祥志》中，也有金胜一图（图11g）。

上举的五例，是文字有说，图像有形的“杂物瑞”。

倘持上举的文图，复与汉纬书的“车瑞”、“贝瑞”、“器瑞”、“玉瑞”、“金瑞”，及两汉书《五行志》之“服妖”、“器妖”比较，可益知礼仪、生活之“杂物”，确为汉代灾祥的一主要类别。

（二）奇怪

按以“怪”、以“奇”、以“奇怪”或“怪奇”，称祥瑞与灾异，是汉代的

习用语，如：

1.《论衡·奇怪篇》：

光武皇帝产于济阳宫，凤凰集于地，嘉禾生于屋。圣人之生，奇鸟吉物之为瑞应。[108]

是称祥瑞“凤凰”为“奇”。继而又总结云：

帝王之生，必有怪奇。[109]

又称凤凰、嘉禾为“怪奇”。

2.《后汉书》记桓谭上疏云：

观先王之所记述，咸以仁义正道为本，非有奇怪虚诞之事……今诸巧慧小才伎数之人，增益图书，矫称谶记……。[110]

文之“奇怪”，指图谶的符瑞。如姬昌赤雀，周武白鱼等。[111]

3.《汉书·翼奉传》云：

臣闻人气内逆则动天地，天变见于星气日蚀，地变见于奇物震动。[112]

文之“奇物”，指“马生角”、“鸡无距”等灾异，两汉书《五行志》多有记载。

4.《后汉书·杨赐传》引《周书》云：

天子见怪则修德，诸侯见怪则修政……[113]

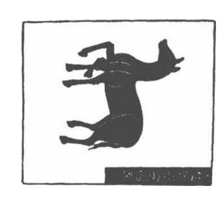
“怪”指“天投蜺”、“木生变”等灾异。则知汉代语中，又有称灾异为“奇”“怪”的用法。

文献如此，复举图像的例子。按“奇怪”的形象，也见于武梁祠顶部的祥瑞图。仅举三个尤“奇怪”者：

（1）.比肩兽（图12a）：

武梁祠榜题云：





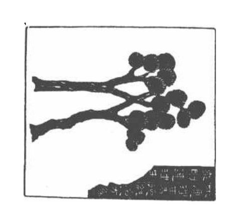


图12a. 武梁祠“奇怪”（比肩兽）
图12b. 武梁祠“奇怪”（六足兽）
图12c. 武梁祠“奇怪”（木连理）

比肩兽，王者德及鳏寡则至。

（2）. 六足兽（图12b）：

武梁祠榜题云：

六足兽，谋及众则至。

（3）. 木连理（12c）：

武梁祠榜题云：

王者德（洽，八方为一）家，则连理生。[114]

类似例子很多，不多举。

最后强调的，在许冲表里，“杂物”、“奇怪”是并为一词的；而武梁祠中，“杂物”、“奇怪”则并置于同一画面（图13）。[115]两者结构的平行或对应，是颇为有趣的。这两类东西，在今天科学的分类法中，自不可并举。但在汉人眼中，同作为人天交感的产物，或上天寄其喜怒的载体，并两者于一词、一图、或一类，乃是很自然的事。[116]故许冲的表，与灵光殿、武梁堂的图，实可谓汉代认知方式与分类结构的“意识形态”。

作为题外话说是，《说文》的字里，礼仪、生活的“杂物”，虽是一主要类别，但《说文》仅释其功能，罕言其灾祥的一面。这一点，乃是《说文》“释字”的体例所限。至于“奇怪”，汉代语中固有单字指称的例子。如“凤”，《说文》释云：

凤，神鸟也，天老曰，麐前鹿后，蛇颈鱼尾，龙文龟背，燕颔鸡喙，五色备举。出于东方君子之国，翱翔四海之外，过昆仑，饮砥柱，濯羽弱水，莫宿风穴。见则天下大安宁，……凤飞，群鸟从以数万。[117]

“麐前鹿后，蛇颈鱼尾，龙文龟背，燕颔鸡喙”，自然是“奇怪”。又释“麒”云：

麒麟，仁兽也。[118]

《说文》称“仁”，是因按汉代的说法，“（麒麟）一角而戴肉，设武备不

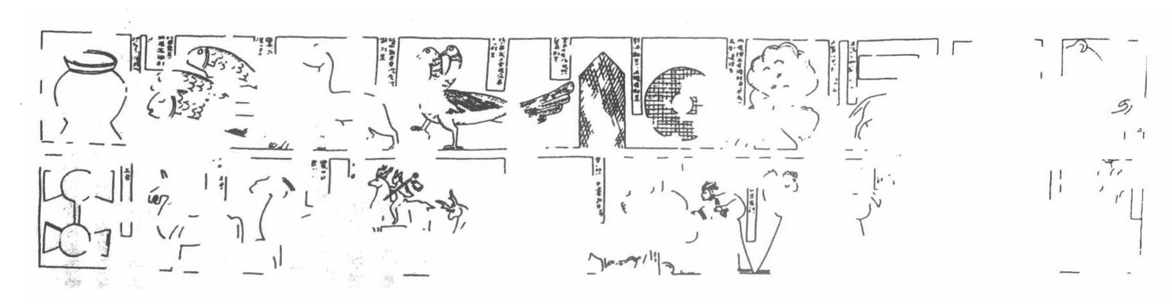


图13. 武梁祠天顶祥瑞图线描

为害”。“一角戴肉”，是模样“奇怪”；有武备不为害，是行为的“奇怪”。又释“鸾”云：

鸾，赤神灵之精也，赤色五彩，鸣中五音，颂声作则至。……周成王时氐羌献鸾鸟。[119]

“赤色五彩，鸣中五音”，自然“奇怪”了。[120]但细细数来，灾祥可单字指称的，汉代实甚为罕见。灾祥的“奇怪”，多是常物的变异，或想象加于常物的奇怪特征。前者如“日蚀”、“沙岸崩”、“枯柳复起”；后者如“六足兽”、“木连理”等。故指称“奇怪”的语言，汉代多是语法的，而非词汇（字）的。[121]《说文》以释“字”为限，“奇怪”与有祯祥一面的“杂物”，即罕见于其中。许冲必单举为一类，自非《说文》内容的所需，而是汉代分类结构与认知方式的所需（详说见结语）。

山神海灵

“杂物奇怪”后，是本篇谈的最后一主题：“山神海灵”。从文面说，它似较前者为易解：似如其字读，即得其义也：山海之神。但伏读深惟，也不尽然。

按《后汉书 · 西南夷列传》云：

肃宗（东汉章帝）初，……（益州）郡尉府舍皆有雕饰，画山神海灵奇禽异兽以眩耀之，夷人益畏惮焉。[122]

此意也见于晋常璩《华阳国志》，但文字有异：

时部尉府舍，以部御杂夷，宜炫耀之。乃雕饰城墙，华画府寺及诸门，作神仙海灵，穷奇凿齿。夷人出入恐惧，或惮而起。[123]

按“尉府舍”的“尉”，是益州郡典武职的官员，又称“都尉”。治事的公署，与太守分所。[124]所谓“尉府舍”，即都尉府。由于益州多“夷人”，为震

慑之使不为非歹，都尉府的墙与门上，便绘以怪物形象。

由上引文看，益州都尉府的绘画，似有两个类别，一是范晔称的“山神海灵”，或常书说的“神仙海灵”，二是范晔概括的“奇禽异兽”，常书具指为穷奇、凿齿等。“穷奇”乃虎之有翼者，“凿齿”据《山海经》，似为长齿的兽；两者皆符合范晔“异兽”的概括。至于“奇禽”，则未见于《华阳国志》，似为不能一一具指绘画的主题而省略了。故范晔、常说所记的第二个类别，可无歧异（按今存沂南画像石中，多有“奇禽异兽”或“穷奇”“凿齿”者流，形象恐怖，足征范晔、常璩不诬）。有歧异的，乃第一个类别，即范书称“山神海灵”，常书作“神仙海灵”的。未知“山神”与“神仙”，是一物还是两物。倘为两物，则从范书所据史料说，都尉府门墙上，便有“山神”，无“神仙”，或有“神仙”而范晔省略了。由常书所据的史料看，却又反是。但“山神”与“神仙”，倘若指一物，则两书就必一书有讹误。讹误为谁，今已难知了。倘强为一言，我则乐称常书有讹误。理由有三：

1. 上举常书引文，乃辑自《太平御览》。类书采书，率不尊原语；《御览》又杂抄前代类书而成，素称讹乱。[125]即如本例的“时部尉府舍，以部御杂夷，宜炫耀之，乃雕饰城墙，华画府寺及诸门”。前言“府舍”，后言“城墙”，龃龉如此，讹乱可知（当“府墙”之误）。故常书之文，远不如范书为可据。

2. 从人类好对称的习惯说，有“海灵”，即当有“山神”。常书的“神仙”与“海灵”，不成对称关系。[126]

3. 汉代神仙的形象，如西王母、东王公、黄帝、赤松子等，多不恐怖，夷人见之，当不至“惮而起”。若此言确，则“山神海灵”的主题，就一见于灵光殿，二见于益州都尉府。下依据汉代用语的习惯，及主题出现的两个环境，对其所指做一考求。

从汉代用语看，“神”“灵”两字歧义虽多，但就有形象的范围而言，似不出四种：A 地上的祥瑞；B 灾异之山怪，祥瑞之海瑞；C 司掌山川、山海的自然神；D 地上灾祥的总称。兹分别述之。

（一）地上的祥瑞

人间的地貌，总不出陆与水。仅就水而言，大致又分为海与川。但汉人言水，往往不海、川并举，而常以川涵海，或以海涵川。如武帝建元诏曰：

> 河海润千里，其令祠官修山川之祠，为岁事，曲加礼。[127]

前言“河海”，后称“山川”，似两者有互指关系（山所以在其内，或因在汉人看来，山的作用是“兴云布雨”）。又宣帝诏书云：

夫江海，百川之大者也。[128]

举“江海”而称“百川”，明明是互指。又按宣帝的指示，朝廷安排了相应的祭祀，其中祭：

江於江都，淮於平氏，济於临邑界中，皆使者持节侍祠．唯（泰山与）河岁五祠，江水四，余皆一祷而三祠云。[129]

即以祀江海为名，所祭却都是川渎，似涵海于川内了。又王莽奏定郊祀云：

六宗，日月星，山川海。星则北辰，川即河，山岱宗。[130]

前称“山川海”，后举“山”与“川”；川、海互指，其义甚晓。又王莽云：

四望，盖谓日月星海也。……祀天则天文从，祭地则地理从。三光，天文也。山川，地理也。[131]

以日月星为天文，海为地理。具指地理，却以“山川”为代；互指之意，乃同武帝之诏。[132]由上举的数例看，汉代的川、海两字，是可互指、或互涵的，意思都是与陆相对的水。唯需说明的是，以川涵海的用法，又较以海涵川为多见，——这或是汉人生活与海关系较远的缘故。

但水不能尽包地：因其外还有“陆”。故以川、海代“水”外，汉代又以“山”为“陆”的代称。这样“山川”、或“山海”一词，即构成了“地”的总称。如光武祭地，以

（无官神）、五岳、……四海、四渎、名山、大川

为代表。[133]故言地举山川（海），好比言天举斗极：前者是抽象的概念，后者是代指的符号。这个意思，在下引文多有出现，此处不摘举。

又按汉人说，地上的万物，乃天地合精的产物。其中最精粹的部分——或天宝与地宝，即藏于“山川”中。亦即《周易》说的“天在山中，大畜”，或如盐铁会称的：

山海，天地之藏也。[134]

又天地之宝——或天地合精所生的精粹，可分为两种，一是重要的物质生活

资料，如董仲舒《山川颂》称“孔子云”：

山川神祇立，宝藏殖，器用资，曲直合，大者可以为宫室台榭，小者可以为舟舆浮濲。[135]

二是天人交感所生的祥瑞；——这后两者，在汉代用语中，又可称“神”与“灵”。如明帝《告瑞宗庙制》称：

天生神物，以应王者，远人慕化，实由有德。朕以虚薄，何以享斯？[136]

文之“神物”，是祥瑞的意思。又繁钦《砚铭》云：

稽山川之神瑞兮。识玕璇之内數。[137]

文以天地对言：“玕璇”指天，“山川”指地。至于“神瑞”之“神”，也是祥瑞之意。又王褒《四子讲德论》云：

今海内乐业，朝廷淑清。天符既章，人瑞又明。品物咸亨，山川降灵。[138]

“降灵”之“灵”，也是祥瑞。又张昶《华山碑》云：

《易》曰“天地定位，山泽通气”。然山莫尊於岳，泽莫盛於渎，岳有五而华处其一，渎有四而河在其数，其灵也至矣。人主废兴，必有其应，故岱山石立，中宗继统；太华授璧，秦胡绝绪；白鱼入舟，姬武建业；宝珪出水，子朝丧位。[139]

意思是天地之气，通于“山泽”。山尊者五岳，泽尊者四渎；故两者是祥瑞的藏薮，如“石立”泰山、“白鱼”出河等。文中的“灵”，乃“石立”、“白鱼”、“璧”“圭”等祥瑞的总括。最后再补扬雄《剧秦美新》的例子：

来仪之鸟，肉角之兽，狙獷而不臻。甘露嘉醴，景曜浸潭之瑞潜；……神歇灵绎，海水群飞。二世而亡，何其剧与！[140]

文称秦王称帝，政不以德，凤凰、麒麟不至，甘露、嘉醴、景星为潜；——此所谓“神歇灵绎”，亦即祥瑞潜消的意思。

总结前文，可知A 汉代“川”、“海”两字，当用于代“水”时，是互指、或互涵的；B “山川”一词，又往往代指地；C 山川是地瑞的主要藏薮；D 祥瑞

可称作“神”、或“灵”。——这几个意思，可归纳为汉纬书的话：

五岳藏神，四渎藏灵。[141]

文之“五岳”“四渎”，乃“山川”——或“地”的代称；“神”“灵”指祥瑞。故故延寿的“山神海灵”，地瑞自可设想为一可能的取义。

（二）灾异之山怪，祥瑞之海瑞

讨论之前，兹先就“神”、“灵”两字的潜义再做一补充。按汉代语中，“灵”字多只有吉意，无论有形的神，还是无形的能（virtue）。至于“神”字，则兼吉凶而言。上节的“神”，乃其“吉”的一面，本节将涉及其“凶”的一面。

（1）山神

与“山川出神灵”对称的观念，是“山川出怪物”。这种怪物，往往害人、或不利于人，如魑魅魍魉游光之属。从先秦以来，这种怪物即可称“神”。[142]如《左传》言禹

铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸；故民入川泽山林，不逢不若。[143]

即山川中害人的怪物，可称“神奸”。又《礼记·祭法》云：

山林、川谷、丘陵能出云，为风雨，见怪物，皆曰神。[144]

是明称山川的“怪物”为“神”。

按先秦两汉古籍中，最集中记载这种“神”的，乃《山海经》一书。仅举例如：

凡鹊山之首，自招摇之山以至箕尾之山，凡十山，二千九百五十里，其神状皆鸟身而龙首。[145]

又：

自单狐之山至于隄山，凡二十五山，五千四百九十里。其神皆人面蛇身。[146]

文之山“神”，便是《礼记》称的“怪物”。这种神怪，《山海经》外，他书是少有记载的。

按《山海经》是汉前的古籍，初未传世。至宣帝时，始因刘向之表彰，方见知朝臣。一本冷书变热，必有切于时风者。今按刘歆《上〈山海经〉表》称，宣帝时朝有疑难，他父亲刘向以《山海经》对，一朝为惊

由是朝士多奇《山海经》者，学士大儒多读学以为奇，可以考祯祥变怪之物。[147]

此外，刘歆又强调说，这书的用途，主要是

纪祯祥之所隐。[148]

则按刘歆说，A 宣帝之前，人罕有知《山海经》者；B《山海经》所以表彰于西汉中后叶，为“学士大儒多读学”，是投合了谈灾祥的新风尚；D 人们读《山海经》，是为找寻灾异（“祯祥变怪”）的素材，不同于后来，是为博物与好奇。则知西汉中后叶后，《山海经》已成为灾异材料的一渊薮了。[149]

但需只指出的是，《山海经》一书，初不为灾祥而纂，书的内容，亦难尽切汉人谈灾祥之用。故摘其合用者，复与别的灾祥一起，辑为专门的类书，乃是易想见的事。这个推测，可佐证于《天地瑞祥志》一书。书所记的灾异，多有出于《山海经》者，但文字不尽同，并有割裂、摘撮的痕迹。仅举例如：

1. 狡

《山海经》曰：玉山有兽状如犬而豹文，其角如牛，音如吠犬，见则其国大穰。[150]

今本《山海经》作：

（又西三百五十里曰）玉山（是西王母所居也西王母其状如人豹尾虎齿而善啸蓬发戴胜是司天之厉及五残）有兽（焉其）状如犬而豹文，其角如牛（其名曰狡其）音如吠犬，见则其国大穰。[151]

摘撮的痕迹，望而晓然。

2. 猾褢

《山海经》曰：尧之山有兽，状如人而彘鬣，其名曰猾衰，其音如斫木，见则其有大县。[152]

今本《山海经》作：

（又东三百四十里曰）尧光之山（其阳多玉其阴多金）有兽（焉），其状如人而彘鬣，（穴居而冬蛰）其名曰猾褢，其音如斫木，见则县有大繇。[153]

摘撮之痕，乃同上文。据书的编者萨守真称，《天地瑞祥志》乃取材“诸家天文”，“图谶灾异”；他本人做的，只是条贯而已。则知书中的《山海经》文，是录自以往的“图谶灾异”，其中有汉的自未可知。这一种类书，汉代有很多；著名者如刘向《洪范五行志》等。故我颇疑在汉代的“学士大儒”如向、歆之外，《山海经》并不自传，而是借祯祥录的摘抄而传的。

与此相关的另一问题，是《山海经》的插图。据鲁唯一称，类如《山海经》所描述的怪物图像，是先秦即有的。它的特点，乃杂凑不同动物的特征于一身（故鲁唯一称为Hybrid）。但这一传统，战国末已斩绝。汉代的怪物图像，许多是为《山海经》配图而新造的。[154]从图像的历史说，鲁唯一的结论很得情。但汉代何以给《山海经》造图，鲁却未有说。我则颇疑所谓“给《山海经》造图”，其实并不是为《山海经》本身作插图，而是给祯祥录中的《山海经》文配图。今按祥瑞有图，乃人所熟知（称“瑞图”）。灾异有图，则见于刘向上成帝疏：

其事（灾异）难一二而记，臣谨按图上，犹须口说，愿赐清闲之宴，指图陈状。[155]

则灾异也有文有图，同于祥瑞。又班固《艺文志》称：

《山海经》十三篇。[156]

按“篇”乃编简而成；以简之窄，如何作画？[157]故我又疑A 不仅“古本”《山海经》无图；B 汉代的《山海经》，也未必有图；C 所谓“《山海经》图”者，或只是灾祥录所摘《山海经》文字的插图。[158]这种插图，今存的汉祠墓画像中，偶有其例；榜文也割裂《山海经》而成。如武氏丛祠中的A）“有……身长发……则衔其尾……之，则民X矣”（图14）；和B “有鸟如鹤……名……白喙……其鸣自……”（图15）。[159]





图14. 武氏祠灾异图线描（“有身”）
图15. 武氏祠灾异图线描（“有鸟”）

复就上文做一总结：

A. 先秦以来，人们常想象山川中有害人的怪物，并称之为“神”；

B. 《山海经》中多有这种“神”怪的记载；

C. 汉中叶后，这类记载曾被摘入灾祥录中，并配以插图；

D. 《山海经》等古籍的“神”怪，汉代多举为灾异。

然则“山神海灵”之“山神”，灾异的神“怪”也是一可设想的取义。

（2）海灵

在汉人眼里，海是天地的一宝薮，如王粲《览海赋》云：

（海）怀珍藏宝，神隐怪匿。……鸟则爰居孔鹄，翡翠XX，缤纷往来，沈浮翱翔。鱼则横尾曲头，方目偃额，大者若丘陵，小者重钧石。乃有贲蛟大贝，明月夜光，XX毒瑁，金质黑章。……群犀代角，巨象解齿，黄金碧玉，名不可纪。【160】

其中翡翠，巨鱼，大贝，犀角，碧玉等“珍宝”与“神怪”，汉代亦多举为祥瑞。【161】不过总体上说，在整个灾祥系统中，海只有边缘的地位。故海特产的祥瑞，是屈指可数的。兹举其章明较著者。

1. 比目鱼

按《宋书·符瑞志》称：

比目鱼，王者德及幽隐则见。

又《史记·封禅书》记管仲劝阻齐桓公封禅云：

东海致比目之鱼。【162】

意谓有祥瑞出，乃可封禅。又武帝封禅后，祥瑞叠出，所谓

皇天嘉况，神物并见。【163】

文举的“神物”中，即有东海比目鱼。武梁祠祥瑞图里，也有此瑞（图16）。【164】

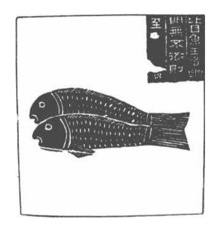


图16. 武梁祠祥瑞图（比目鱼）

2. 白泽

孙柔之《瑞应图》云：

黄帝时巡狩至于东海之滨，白泽出，能言语达知万物之精神，以或与民为时害，贤君明德遂则出。



图17. 白泽（《天地瑞祥志》）

这一节话，或摘自汉代的瑞图（图17）。[165]

3. 鲸

按称鲸为海瑞者，我未见其例。但《汉书》记宣帝诏云：

上天报况，符瑞并应，宝鼎出，白麟获。海效钜鱼，神人并见。[166]

文之“钜鱼”，必是指鲸。如《春秋演孔图》记灾异云

海精死，彗星出。彗星出，则国枢槪。[167]

宋均注：“海精，鲸鱼也”。《春秋考异邮》又径作：

鲸鱼死，彗星合。[168]

按汉代的灾异，有时体现于瑞物的死、被执、或不出。如哀十四年“西狩获麟”郑玄解云：

《洪范》五事，二曰言。……言于五行属金。孔子时周道衰，已有圣德无所施用，作《春秋》以见志。其言可从以为天下法。故应以金寿性仁之瑞。贱者获之，则知将有庶人受命而得之，受命之征已见，则于周将亡，事势然也。兴者为瑞，亡者为灾，其道则然。[169]

即麒麟见为符瑞，死为灾异。[170]他如《孝经钩命诀》称：

天子失义不德，则白虎不出。
天子失和，则黄龙不见。
苍帝将亡，则麒麟见绁。
白帝（将）亡，则白虎执。[171]

皆“见”为“瑞”，“死”、“被执”、或“不见”为灾兆的例子。按这对称的模式，我们持“海精死”之一端，自不难知另一端：即“海精出”。故“鲸”为海瑞，是殆可而言的。它与上举的白泽、比目鱼等，都可谓海瑞、或“海灵”的例子。

合观上文，可知延寿“山神海灵”的“海灵”，“海瑞”也是一可能的取义。

（三）司掌山川、山海的自然神

除上举诸义外，“山神海灵”另一可能的取义，就是司掌山川、山海的自然神。这一种神，多是国家礼祀的对象，因它兴云致雨、为益百姓，不同前一种“神”之害人。[172]

官祀的山水神，汉代分两类：A 朝廷专祭者，即五岳、四海、四渎、名山大川等；B 郡国领祀者，即郡国的重要山水。[173]这些官祀的山水神，汉代是否有像？称无如王充，说东汉初年，民间掘土造宅，功成事毕后，常做一土偶人，代土神“谢”之。王充说：

神，荒忽无形，出入无门，故谓之神，今作形像，与礼相违……今解土之礼，立土偶人。如祭山川可为石形，祭门户可为木人乎？[174]

则据王充说，神乃无形的“能”，不具形象。“作形象”，便“与礼相违”，——这个“礼”，应是含祭典在内的官礼。至云“如祭山川可为石形，祭门户可为木人乎”，似官祀的山川神，当时犹未“人化”[anthropomorphized]，或人化而未普遍，祭时或仅设一牌子，书名以代；否则王充的诘问，就无的放失了。但东汉末年，常山国报请朝廷，请祀白石山神，以答其兴云致雨之功。在太常呈文尚书、获得许可后，常山国

遂兴灵宫，于山之阳。……华殿清闲，肃雍显相。玄图灵像，穆穆皇皇。[175]

即造了宇庙，设像于内。则知官祀的山水神，东汉末已有像了。碑文又记礼祀之由云：

白石神君……兼将军之号，秉斧钺之威。……幽赞天地，长育万物。……犹自抱损，不求礼秩，……道德灼然。[176]

按朝廷祭山水神，多以诸侯、或三公的规格。白石山神乃郡祀，规格下于一等，故称“将军”。至云礼祀之由，则是“幽赞天地，长育万物”，但谦虚不求礼祀，有圣贤的品格。所设的神像，也与这地位、品格相称：即“穆穆皇皇”，威严而庄肃。合此数者而观，似白石神的形象，乃肃重的官员，而非前举的怪物。[177]这一种像，必是当时官祀山神的通行法式。如造于同时的“封龙君 · 灵山君”等碑，凡言山神处，必敬曰“公”，或“明公”。[178]人而非怪，似可晓然。

山神如此，水神也类似。如延寿《桐柏淮源庙碑》云：

位比诸侯，圣汉所尊，受圭上帝，太常定甲。[179]

即朝廷祀淮渎，用诸侯之礼；其形象为显宦，可不难知。又《隶释·东海庙碑》记郡国祀海神之由，亦同于山神，即兴云致雨，为益百姓。[180]其形作朝廷的显宦，是宛然可想的。

总结前文，则知A 汉代官祀的山水神，东汉初年似未人化，或人化而不普遍；B 山水神的人化或普遍，或在东汉中叶后；C 山水神作庄肃的官员形象，而非怪物。——这一种神，似也可设想为“山神海灵”一可能的取义。

（四）总结

由前文可知，“山神海灵”一词，汉代取义有三：

A. 地上祥瑞的泛指。

B. 灾异之山怪，祥瑞之海瑞。

C. 官祀的自然神。假如“山”“海”一词，我们不取其特义，仅取其泛义——即“地”，“神”字取其吉凶之两面，则“山神海灵”的取义，便有第四种：

D. 地上灾祥的泛称。又假设灵光殿的“山神海灵”，同于益州都尉府的，那么A中的形象，就确有骇人者，如人面兽身的白泽，马身龙首的“泽马”，六足之兽，及白虎、赤罴等；夷人见之股慄，不难想象。B中的形象，乃杂凑不同动物特征而成，必然吓人。C的形象，则为庄肃的官员，谅不至让人“惊起”。[181]D乃合祥瑞、灾异而言，故性质同于A、B。这样数来，“山神海灵”的取义，便不出A 地瑞，B 灾异之山怪，祥瑞之海瑞，与D）地之灾祥三个可能了。或问三者中，哪一类更近实呢？

按汉代的灾祥，可分天、地、人三种。天的灾祥，多见于天体的颜色之异，与运行之失度。这在专业星图中，或易有说明；用绘画表现，却是不易的。今存汉祠墓的灾异图中，也罕有这类别。人的灾祥，多体现为行为方式之异，如言妖、音声、梦、童谣、服妖等；这也是易于言表，不易图状的，故也罕见于今存的祠墓画像。需特别指出的，是杂物一种。作为礼仪、生活的用具，杂物可属人事。但作为灾祥，又远于人，近于地。如鼎、甗、车、璧、圭等，汉人即称是“山川”的特产。如许慎《说文·序》云：

郡国亦往往于山川得鼎彝。[182]

故这一类别，似应归于灾祥之地类。总之，天、人的灾祥，多为智力理解

的性质，不易图表。只有地的灾祥，因多体现于动植、器物之异状，是易于形绘的，故绘画中的灾祥，便以地的灾祥为主。前节的“杂物奇怪”，必也如此。

以上文为前提：若“山神海灵”的取义，我们选A、B，它与“杂物奇怪”的关系，则是后者总称灾祥，前者则特指某些具体的类别。如果选D，则“山神海灵”与“杂物奇怪”，便近于修辞之重言。哪一种更切于实，今虽不得详。但持校延寿之父王逸的《天文序》，似答案又近于后者。今按王逸《天问·序》云：

（屈原彷徨山泽见楚有先王之庙及公卿祠堂），图画天地，山川神灵，畸玮谲诡，及古贤圣怪物行事。[183]

兹再引延寿的赋文：

图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，……贤愚成败，靡不载叙。

则知语气近，用语近，归纳的主题，也契若合符。下列表以见其同：

天问序	灵光殿赋
图画天地	图画天地（品类群生）
山川神灵	山神海灵
琦瑰僪佹	杂物奇怪
古贤圣怪物行事	贤愚成败

文一出于父，一出于子，相似乃尔，说父子殊虑一致，恐违于人情。今按谢承《后汉书》云：

王延寿有俊才，父逸欲作灵光殿赋，令延寿往录其状。延寿因韵之，以简其父。父曰：“吾无以加也。”[184]

若此言实，延寿的赋文，王逸必亲读过，并印象很深。按王逸乃汉代的经生，以解经的方法，著《楚辞章句》，对史实的态度，或即皮锡瑞称的“不过借当时之事摆一样子，其事合与不合，本所不计”，原无批判的态度。故《天问序》的话，是不可当真的。意者“屈原所见的先王庙及公卿祠堂”，似只是王逸的悬拟。悬拟的依凭，则是他本人对汉代“先王庙”的经验，以及其子的赋文。[185]这或是因为其“前理解”以为，楚先王庙是同于汉先王庙的。[186]以此说为背景，我们来比对父子的文字，则知：

1“图画天地”同；

2“古贤圣怪物行事”与“贤愚成败”同；[187]

3“琦瑰”乃“珍奇”、“珍异”之意，可形容圭璧、宝鼎等；“僪佹”同

于“奇怪”，可形容灾祥之动植。故“琦瑰僪佹”一语，似为“杂物奇怪”的异词。

4倘三者皆同，“山川神灵”与“山神海灵”的取义，也必是相同的。

若此言实，则按王逸理解，其子的“山神海灵”，也就是“山川神灵”；这词的意思，自近于上举的D：即地之灾祥的总称。这样一来，延寿“杂物奇怪”与“山神海灵”的关系，也就如其父的“琦瑰僪佹”之与“山川神灵”：即一具指主题的内容与特征，一总结主题的性质。两者为修辞之重言，不难而知也。“山神海灵”既臆说如上，最后谈“品类群生”。按“群生”一词，汉代乃泛指有生物；或包括人，或不包括人。因人物主题的列举，是远缀于“群生”之后的，故这里的“群生”，必义取前者——即动植物形象。

又汉人理解的群生，乃含“自然的”与“神异的”的两种。【188】如《天地瑞祥志》里，自然的莲、禾，即与神异的“连理木”同隶于“草木”（卷15）；鼠、雀、与蜘蛛等，则与凤凰、鸾等同隶于“禽虫”；至于“兽”类下面（卷19），又同聚了牛马与麒麟。故这里的“群生”，或指后文的“杂物奇怪山神海灵”。至于“品类”，汉代乃“类别”的意思。持校与对应的“图画”，“品类”当用于动词：以类排列。具体到灵光殿绘画而言，则或指一灾祥一图，以类布排。大致的类型，可见于武氏祠的祥瑞图。原图虽漫灭不清，但由可辨认的看，似大体有类别的原则：如䴏与胜邻，圭与璧邻，神马、泽马、渠搜邻，比目鱼、比肩兽、与比翼鸟邻，等等。“品类”一词，或义取于此。

若此言确，则延寿写灾祥部分的文脉，也就可得而言：“品类群生”，是对灾祥之动植主题的总括；“杂物奇怪山神海灵”，则指明主题的内容与性质。——虽用语不同，着眼各异，但细味其文，似无非写灾祥的文字。

结语

《鲁灵光殿赋》记绘画的文字，胪举了汉绘画的主要题材，对诸题材于一宫室内的组配，也次第有描述。后者对汉代思想、和思想所外现的形态，又尤有发覆之力。兹照录全文，做一结语：

图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。

则知全文用两韵：1. 耕韵："图画天地"至"曲得其情"；2. 鱼、侯韵："上纪开辟"至"善以示后"。[189]按"义随韵转"之例，这一节文字，延寿是有意识分作两个义元的：1. 天地，与天心的载体——灾祥；2. 天心喜怒的因由——帝王之所行，及其良德、失义所导致的人伦诸相。这样就构成了一上及天、下及地、中及人、旁及灾祥的汉代宇宙。回忆前引两汉书诸志的结构，这一绘画的设计，实不可不谓汉代宇宙观的一外现。

但灵光殿绘画设计所体现的，并不仅是汉代的宇宙观，更有其背后的思维方法、或认知之方式。就我们熟悉的思想而言，可无出"玄思的"与"经验的"两种。后者关注的，乃事物的自体与自性，并不力图将具体的事物，还原于一统一体中。即使玄思的，虽往往以统一的原则，拢括万物，但缩小到具体的事物——如大到人类，小到一树——时，却难免有经验的特点：即对自体、自性的关注，甚于对事物与统一体之关系的关注。汉代却与此不同。其玄思的特点，是贯彻始终的——从宇宙之大，到秋毫之微。因此，它不甚关切事物的自体与自性，而总关心它与统一体的关系。于是举一，则及二，及二，则有三，有三又有四……直到包天括地、拢举宇宙而后可。[190]这一认知的方式，使汉人对每一事、每一物，都作一小的宇宙看。这不仅体现于汉代的自然哲学，形而上学，伦理学等，还体现于汉人对一文、一书、一物、一事的理解。兹举例以说明之。

晋代的皇甫谧，生于这认知方式被遗忘后，曾诧异汉赋的特点说：

（汉赋）博诞空类，大者罩天地之表，细者入毫纤之末。虽充车联驷，不足以载，广厦接榱，不容于居也。[191]

所谓"空类"，即"穷类而举"；意思是汉人作赋，有博诞的喜好：上及天地，下及毫纤，品类毕举，——或延寿说的"靡不载叙"。也就是说，一赋之微，竟要包天括地，毕叙万品。又东汉高诱序《淮南子》云：

言其大也，则焘天载地；说其细也，则沦于无垠。及古今治乱存亡祸福，世间诡异环奇之事，其义也著，其文也富。物事之类，无所不载。[192]

是区区一书，竟上及天、下及地、中及人，旁及"诡异环奇"，"无所不载"。这种"空类"的思维，又见于汉人的论杖、论几、论车、论游戏等。仅举班固《弈旨》云：

（弈）上有天地之象，次有帝王之治，中有五霸之权，下有战国之事，览其

得失，古今既备。[193]

小道如弈，竟也上及天、下及地、中及人，“古今既备”。不是“空类”心太甚，不至张皇至此。

但尤见这认知特点的，乃是在不适当的对象上，也强加一“小宇宙”模式。如赵岐论《孟子》云：

包罗天地，揆叙万类，仁义道德，性命祸福，粲然靡所不载。[194]

是《孟子》一书，也包天括地，中及人伦，旁及“祸福”（汉人对灾祥所示之兆的称谓），“粲然靡所不载”。但我们读《孟子》书，又何尝见其然？不过赵岐“空类”心太重，遂曲说不自知，必欲削《孟子》之足，以适“靡不载叙”之履耳。类似的“强施”，又见于前举许慎父子对《说文》的总结。兹再引许冲表文于下：

六艺群言不诂，（《说文》）皆通其意。而天地鬼神，山川草木，鸟兽昆虫，杂物奇怪，王制礼仪，世间人事，莫不毕载。

是《说文》一书，也包天括地，中及人伦，旁及祯祥，“莫不毕载”。许慎言其自作，亦云：

至于小大。……将以理群类……万物咸睹，靡不兼载。

即括地包天，万物咸具。但如前说的，《说文》类字以部首，不以物类。许慎的序文，却无一语及其语言学特征，只夸言物类靡遗。持与后来的字典序比较，则其异立见。如陈顾野王纂《玉篇》，类字同于《说文》，但自述作意云：

五典三坟，竞开异义，六书八体，今古殊形，或字各而训同，或文均而释异……。猥承明命，预缵过庭，总会众篇，校雠群籍，以成一家之制，文字之训备矣。[195]

更晚的《康熙字典·序》，语也类似：

然后古今形体之辨，方言声气之殊，部分班列，开卷了然，无一义之不详，一音之不备矣。……俾承学稽古者，得以备知文字之源流，而官府吏民亦有所遵守焉。[196]

是三书类字，体例无别，自述作意，却迥然不同。《玉篇》、《康熙字典》

所以自夸者，乃无义不详，无音不备，——都是语言学的。许慎父子自述《说文》，则称宇宙万物，“莫不毕载”——无非物类的。所为如彼，所述如此，不是心有“小宇宙”之执，行文有不能自禁者，是必不如此的。

小至一文、一书、一杖、或一游戏如此，大至宫室的设计，也贯穿了这“空类”的思维。如李尤记明堂云：

布政之堂，上圆下方，体则天地，在国正阳。……春恤孤独，夏进贤良，秋厉威武，冬谨关梁。[197]

即宫室的设计，须上法天，下则地，中及人伦。此即许褒总结的：

圣人之教，制作之象，所以法天地，比类阴阳，以成宫室。[198]

即布政的宫室，也意在一完整的、天地人“连续”的小宇宙。汉代的重要建筑如未央宫，甘泉宫，明堂，辟雍，及德阳宫等，都莫非这认知方式的体现。再如灵光殿，据延寿云：

其规矩制度，上应星宿，亦所以永安也（……乃立灵光之秘殿，配紫微而为辅）。……据坤灵之宝势，承苍昊之纯殷。包阴阳之变化，含元气之烟熅。

则知设计的寓意，亦无不同。最后，我们可摘出上引文的“主题词”，作为这认知方式的“豹之一斑”：

A. 靡不载叙（《灵光殿赋》）

B. 无所不载（高诱《淮南子 · 序》）

C. 靡所不载（赵X《孟子序》）

D. 莫不毕载（许冲表）

E. 靡不兼载（《说文序》）

则知汉人的“小宇宙心”之重。[199]潘诺夫斯基称，一民族、一信仰、或一时代的文字与视觉品的背后，必有基本的观念或态度为统辖。[200]准此论灵光殿绘画的设计与制作，则其括地包天、中及人伦的“空类”特点，自是灵光殿宫室设计的“点睛”，但与当时的哲学、文学、学术、建筑等智力行为一起，同为汉代认知方式的一外现，亦殆可而言。

最后总结的是，西汉中末叶后，因董仲舒说的风行，汉人对宇宙万物的认识，始牢牢以天-地-人为结构；班固将《尚书 · 洪范》之“五行”，破为“天-地-人”三纲，便为这变化的体现。[201]在天-地-人的“连续统”中，人的代表——即君主，乃居枢纽[axis of the cosmos]的地位；宇宙的秩序，

也系于君主之身。他的良德与不臧，将上感于天，使天-地-人“三界”中，出现灾祥。借由此，君主可鉴其行，应天心，致太平。持此论灵光殿绘画，则其包天括地、中及人伦、旁及灾祥的设计，便无疑是意在于完整的宇宙之“象”了。它的天图，自代表了天；灾祥或四灵，则代表了地；至于那连结天地、并鼓荡之使生灾祥的，乃是理政于此的宫殿主人，及那些明灭于壁间的、作为其身体之投射与延伸的古帝王。

注 释

【1】关于灵光殿的考古发掘，可参见駒井和愛，《曲阜魯城の遺蹟》(東京：東京大学文学部考古学研究室，1951)；山东文物考古研究所，山东省博物馆，济宁地区文物组，曲阜县文管会，《曲阜鲁国故城》（济南：齐鲁书社，1982）。

【2】本文《鲁灵光殿赋》文，皆用《文选》胡克家印本（中华书局影印本，1977）。

【3】可参阅Herbert Hoffmann, "Helios", Journal of the American Research Center in Egypt, Vol. 2 (1963), pp. 117-124, 与Karl Lehmann, "The Dome of Heaven", Art Bulletin, Vol. 27, No. 1, (Mar., 1945), pp1-27.

【4】Benjamin Rowland, "Buddha and the Sun God", Zalmoxis, I, 1938, pp.69 ff.

【5】P. Pelliot, Les Grottes de Touen-huang: Carnet de notes de Paul Pelliot (Paris, College de France, 1984), vol. 4, pl. CCLVI.

【6】早期中国的天文观念中，似有过太阳崇拜（见下引Jacob Kistemaker, pp120-123），但太阳的地位，后为北极所掩。关于中国的北极崇拜，可参考David W. Pankenier, A Brief History of Beiji 北極 (Northern Culmen), with an Excursus on the Origin of the Character di 帝, Journal of the American Oriental Society, Vol. 124, No. 2, (Apr.-Jun., 2004), pp. 211-236.

【7】《后汉书》（北京：中华书局，1975），册11，页3213。

【8】关于汉代天文的政治化特点，以及其重点在于为政治确立人间外的基础、而非科学的天文观测，孙小淳与Jacob Kistemaker有详细的论证，可参阅Sun Xiaochun and Jacob Kistemaker, The Chinese Sky During the Han: Constellating Stars and Society(Leiden: Brill, 1997)之第5、6章。

【9】《后汉书》，册11，页3216-17。

【10】同上。

【11】《史记》（北京：中华书局，1975），册4，页1291。

【12】《汉书》（北京：中华书局，1975），册12，页4151。

【13】端方，《陶斋吉金续录》（《续修四库全书》影印宣统金陵本[上海：上海古籍出版社2002]，册904，页391）。陈梦家认为这是汉代一枚铜铸北斗的残部（仅余两星），或与王莽威斗类似（见陈梦家，《汉简缀述》[北京：中华书局，1980]，页271）。

【14】《汉书》，册12，页4190。

【15】除为帝车外，莽之重北斗，也与北斗辟兵的信仰有关。可参阅David W. Pankenier, A Brief History of Beiji 北極 (Northern Culmen), with an *Excursus on the Origin of the Character di* 帝, p223.

【16】汪文台辑，《七家后汉书》（石家庄：河北人民出版社，1987），页27-4-5。

【17】《汉书》，册5，页1508

【18】可参考洪括，《隶释》（北京：中华书局，1986），页60（《巴郡太守张纳碑》），页93（《孝廉柳敏碑》）等。此外又有泛称官员为应宿者（《隶释》，页72，《北海相景君铭》）。

【19】《后汉书》（北京：中华书局，1983），册2，页652。

【20】《后汉书》，册2，页787。

【21】蚀暗的种类颇多，故预示的吉凶亦不一。可参阅《史记•天官书》，和两汉书之《天文志》和《五行志》中讲"天"的部分。但总体上

说，由观天象趋于辨吉凶，或天文由经验的天文学变为玄思的天象学的趋势，从《史记》、《汉书》、至《续汉书》，是日趋于强的（可参阅，B. J. Mansvelt Beck, The Treaties of Later Han: Their Authors, Sources, Contents, and Places in Chinese Historiography[Leiden, Brill, 1990], pp. 111-130）。

【22】《《汉书》，册1，页281。

【23】安居香山，中村璋八，《纬书集成》（石家庄：河北人民出版社，1995），中册，页973。

【24】汪文台辑，《七家后汉书》，页12。

【25】《后汉书》，册11，页3361。

【26】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，上册，页511，中册，页973。

【27】同上。

【28】《后汉书》，册11，页3220。

【29】按今天的分类，前者近于占星学（astrology），不好叫天文学。关于中国天文学特点的论述，可参阅Shigeru Nakayama, Characteristics of Chinese Astrology, Isis, Vol. 57, No. 4, (Winter, 1966), pp. 442-454.

【30】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页973。

【31】同上，页518。

【32】我在写作中的《从灵光殿到武梁祠》一书里，对此有论证，此处不述。

【33】《汉书》，册4，页1268。

【34】《史记》“五宫说”见《史记•天官书》，册4页1289-1310。《淮南子•天文训》也有此说，唯微有别。可参阅刘文典，《淮南鸿烈集解》（北京：中华书局，1989），上册，页88-89。

【35】上表参考了上引的《淮南子》。

【36】《后汉书》，册11，页3157。

【37】同上，页3159-60。

【38】其中的“五官神”，当即“五行之官”，即上引《汉书》称的“后土”、“勾芒”，“祝融”，“蓐收”、与“玄冥”；“先农”或指“神农”（炎帝），这两个类别，皆非天官的范畴。

【39】关于雷公、风伯、雨师具体为哪三颗星座，古代似茫无定说，如郑玄称“风伯”为二十八宿之“箕”宿，“雨师”为“毕”宿，但为司马绍统所驳（见《后汉书•祭祀志》注引，册11，页3185）。孙小淳与Kistemaker则推断三者为《甘氏星经》中的“雷电”、“云雨”、与“霹雳”三星座（见Sun xiaochun and Kistemaker, pp. 182-84, footnote. 9）。作为题外话是，印欧民族早期的信仰中，也有崇拜雷神与雨神的现象（可参阅J. P. Mallory, In Search of Indo-Europeans: Language, Archaeology, and Myth(New York: Thames and Hudson, 1989), p. 129.

【40】关于汉画像石墓祠天象的综述，可参阅信立祥，《汉代画像石综合研究》（北京：文物出版社，2000），页161-182。关于汉壁画墓天象的综述，参阅黄佩贤，《汉代墓室壁画研究》（北京：文物出版社，2008），页192-203。

【41】孙民柱称此墓为萧望之墓，见孙民柱，“西安交大校园西汉壁画墓及其墓主人考证”，《西安交通大学学报》，1998，6月号，页83-87。

【42】信立祥《汉代画像石综合研究》（北京：文物出版社，2000），页164。

【43】信立祥，《汉代画像石综合研究》，图九一。图版可见俞伟超主编，《中国画像石全集》（济南，郑州：山东美术出版社，河南美术出版社，2000），册1，图版47。称其中有南斗，为从《全集》编者说。

【44】俞伟超主编，《中国画像石全集》，册1，图版七三，图版八八。此图引自Cary Y. Liu, Michael Nylan, Anthony Barbieri-Low, *Recarving China' s Past: Art, Archaeology, and Architecture of the 'Wu Family Shrines'* (New Haven: Yale University Press)（因所用的拓片较清晰）。又两图分别出自武氏前石室与左石室的顶部。此外需补充的是，西安交大墓与武氏祠的的"天图"，皆设于墓、或祠的顶部；孝堂山祠的顶部素而无文，故"天图"设于与顶部相当的横隔梁与山墙上。

【45】信立祥，《汉代画像石综合研究》，页169。

【46】按人化星或神的做法，或新起于西汉末、东汉初（至少此前尚不普遍）。如王充《论衡》中，曾多次指责这种人化性与神的绘画，或称为"虚妄"，或责为背"礼"（王充对绘画人化雷公的指责，可见《论衡》"雷虚篇"）。

【47】据林圣智的研究，以专业星图指天，似始于中古之后（见林圣智，"中国中古时期墓葬中的天界表象——东亚的比较视野"，收入中央美院人文学院、芝加哥大学东亚艺术中心，《中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会论文集（2009）》）。

【48】张震泽，《扬雄集校注》（上海：上海古籍出版社，1993），页96。

【49】《文选》，上册，页32b。

【50】《文选》，上册，页61。

【51】张震泽，《扬雄集校注》，页46-48。

【52】见张震泽注所引《宋书•天文志》，《扬雄集校注》，页46。

【53】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》（北京：中华书局，1985），第一册，页701。

【54】见《后汉书•马融传》，册7，1960。

【55】有兴趣者可将上举的赋文与西汉早期记皇帝出游的大赋（如司马相如《上林赋》）比较，即可发现以帝星巡天比拟皇帝出游的现象，西汉末前是罕有的。

【56】这一母题的普遍，可反见于当时依这程式化母题所做的一些的个性化变奏。如刘歆将其个人的政治遭遇，也比喻为一次天庭之旅：

昔遂初之显禄兮，遭闾阖之开通。跖三台而上征兮，入北辰之紫宫。备列宿于钩陈兮，拥大常之枢极。总六龙于驷房兮，奉华盖于帝侧。惟太阶之侈阔兮，机衡为之难运。惧魁杓之前后兮，遂隆集于河滨（《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页245）。

文面上看，是讲一星官入"天门"，历"三台"（星名），进入紫微，成为北极的近侍（钩陈六星之一），司掌北辰的车驷与"华盖"（星名）；最终却因天阶"侈阔"，帝车（"机衡"）难运，窜逐于外了。至于喻底，则是刘歆初为侍中，近侍皇帝，后因争立古文左氏，为诸儒排斥，外放河内太守的过程，——即把个人的政治升沉，拟作一次天庭的经历。又蔡邕《祖饯祝》云：

令岁淑月，日吉时良。爽应孔嘉，君当迁行。神龟吉兆，林气煌煌。著卦利贞，天见三光。鸾鸣雍雍，四牡彭彭。君既升与，道路开张。风伯雨师，洒道中央。阳遂求福，蚩尤辟兵。仓龙夹谷毂，白虎扶行。朱雀道引，玄武作侣。勾陈居中，厌伏四方。往临邦国，长乐无疆。（《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页899）。

即把友人的旅行，也比拟为一次天庭之旅，有风伯、雨师洒尘，蚩尤开道。这些个性化表述的背后，都可见"以帝星巡天拟君主出行"这一程式化母题的影子。

【57】可参见陈直，《两汉经济史料论丛》（北京：中华书局，2008），页196-7。

【58】《汉书》，册9，页2932。

【59】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，337。

【60】按《春秋合诚图》说：大帝冠五彩，衣青衣，黑下裳，抱日月，日在上，月在下，黄色正方居日间，名曰五光（《纬书集成》，中册，页766）。按纬书的文字，多为纬图的说明，详味上引的文意，似为"帝星图"的说明。若此言确，则纬书的星图中，人化的帝星，是居于日月星辰的中央的。

【61】汉代的制度与礼仪，皆记录于史书诸志。以与本文所论时代最切近的东汉为例，最见当时人对制度、礼仪之观念的，乃东汉蔡邕等为《东观记》所做的十志。十志的细目，今可知者有七：1）律历；2）礼；3）乐；4）郊祀；5）天文；6）车服；7）朝会。未知的三志，当无外"五行"，"百官"，"地理"，"艺文"等。其中"律"、"天文"、"百官"、"五行"、"地理"、与"艺文"等涉及的制度，既不易外现为视觉的盛观，也不体现君臣之关系。"乐"、"郊祀"乃专业制度，虽易外现，但就不体现君臣关系而言，与前者无别。剩下的，则只有"礼"、"车服"与"朝会"了。其中"礼"的范围颇杂，如天子敬三老、养五更、上祖陵等，多记天子履行其礼仪之职责；天子本人，则非礼仪的中心；因此也不足体现这一关系。至于"车服"，则分"车"、"服"两类。"服"记皇帝、皇后、诸侯、大臣之着装、戴绶、及佩印等制度，不以皇帝为中心。"车"的类别，乃专记皇帝出游的仪仗；依出行目的不同，分大驾、法驾、小驾等类别。其中大驾如

乘舆大驾，公卿奉引，太仆御，大将军参乘。属车八十一乘，备千乘万骑（《后汉书》，册12，页3648）

等等。所记皇帝车乘、仪仗、扈从的细节甚悉。最后的"朝会"是百官、诸侯、与外国使臣朝见天子的典礼，一年两次，乃东汉的国家大典。它的目的，是把《白虎通义》称的"三纲"之首——即君臣关系，外现为可见的盛观。——综合上举的介绍，可知汉代的政治制度与礼仪里，最足以把君主政治外现为一绚目的盛观的，是皇帝的朝会，与出行之卤薄，他皆不足数。不仅此，朝会与车服，也最代表了当时制度、礼仪的新变化，称曰创制亦无不可。如《史记》、《汉书》里，皆无这两者。故《史通》称

熹平中，光禄大夫马日磾，议郎蔡邕，杨彪，卢植著作东观，接续纪传之可成者。而邕别作《朝会》、《车服》二志（程千帆，《史通笺记》[北京：中华书局，1980]，页213）

则在东汉人看来，朝会与卤薄，最为当时制度的新制，也是当时所特重者。朝会于东汉制度特殊的地位，可反见于后来王俭修南齐史时斟酌体例的话：

《朝会志》前史不书，蔡邕称先师胡广说《汉旧仪》，此乃伯喈一家之意，曲碎小仪，无烦录。宜立《食货》，省《朝会》（《南齐书》（北京：中华书局，1975），册3，页891）。

以为"朝会"是蔡邕自我作故，乃"曲碎小仪"，这是以南齐的制度，比量东汉的情形，故不能理解朝会于东汉政治、礼仪的意义。

【62】"朝会"、"舆服"所外现的视觉盛观，我以为东汉都曾用艺术形式来加以"翻译"，并将这种图像派作礼仪的用场。今画像石研究中所称的"楼阁拜谒图"，我以为就是"朝会图"在民间的"下流版"（the debased version）。关于这一主题，我将有专文讨论。

【63】袁宏，《后汉纪》（张烈校《两汉纪本》本，北京：中华书局，2005），页163。

【64】《后汉书》，册5，页1423。

【65】《后汉书》，册5，页1347。

【66】《后汉书》，册5，页1424。

【67】《后汉书》，册5，页1425。

【68】《后汉书》，册11，页3141。

【69】《后汉书》，册11，页3144-5。

【70】《后汉书》，册12，页3609。

【71】春秋以来，诸侯加礼多在死后（可参阅瞿同祖，《中国封建社会》[上海：上海世纪出版集团，2006]，页74）。汉代也如此，如东平王刘苍加天子礼，即在丧葬时。刘强的生行天子，乃礼中特有的异数。

【72】60年前，A. Soper曾根据武氏丛祠画像的古拙，不合其修造年代的形式风格（东汉中后期）这一特征，推测其底本乃东汉初的艺术。他又根据其风格的华美、主题的帝王色彩，推断这底本为宫廷艺术（见Alexander Soper, "Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representative Art", Art Bulletin(Sep. 1948), Vol. 30, No.3, p.174）。费慰梅也注意到了武氏丛祠画像风格的古拙色彩（见Wilma Fairbank, "A Structural Key to Han Mural Art, Harvard Journal of Asiatic Studies (Apr., 1942), Vol. 7, No. 1, pp. 52-88）。

【73】俞伟超主编，《中国画像石全集》，图版72-73（图9a-b），图版88（9c）。

【74】按汉君主往往在其陵园里，复制生前居住的宫室，汉代称为"象"（可参阅杨宽，《中国古代陵寝制度史研究[上海：上海世纪集团出版集团，2003]，第2、3章》。

【75】本文意不在探讨武氏祠顶部图象本身的内容与寓意，只是从中寻找灵光殿天图的遗影。故研究者称这些图象是祠主升仙图，我不仅不反对，并认为是合理的解释。因天图下流民间时，其内容与寓意，必有与其语境相适应的调整。

【76】《洪范》九畴，班固《汉书•五行志》仅取其"五行"、"五事"、与"皇极"，以分别代表"地"、"人"、与"天"。则知五行可为地的代表。关于由"四方"至"五行"的演变，可参阅Aihe Wang, Cosmology and Political Culture in Early China(Cambridge, Cambridge University Press, 2000), 和Michael Loewe, The Cosmological Context of Sovereignty in Han Times, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 65, No. 2, (2002), pp. 342-349.

【77】洪括，《隶续》（北京：中华书局，1986），页321。

【78】阮元校刻，《十三经注疏》（北京：中华书局，1980），上册，页918。

【79】唯Biot译"章"为plateau。参见William Acker, Some T' ang and Pre-T' ang Texts on Chinese Painting(Leiden, Brill, 1954), Vol. I, pp.68-69.

【80】可参考徐复观，《两汉思想史》（上海：华东师范大学出版社，）第二册中"董仲舒《春秋繁露》的研究"一篇。

【81】参阅Choi Jang Yeal, Gorguryeo Tomb Murals: Replicas in the National Museum of Korea(Soul, 2007), pl. 46,57,67,101,126. 关于朝鲜高勾丽诸古墓天文图的详细讨论，可参阅網干善教，《壁画古墳の研究》（学生社，2006之第三章，页47-118。

【82】许冲，《上书进说文表》，严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，册1，页742上。

【83】我在《从灵光殿到武梁祠》第一章中有考证，文繁不具引。

【84】段玉裁，《说文解字注》（上海：上海古籍出版社，1988），页764上。

【85】按司马彪《续汉书》虽作于晋代，但诸志的分类原则，则基本沿袭了东汉的史志，可参考B. J. Mansvelt Beck, The Treaties of Later Han。

【86】Etienne Balazs, Chinese Civilization and Bureaucracy(New Heaven, Yale University Press, 1964), p. 140.

【87】按《史记》无“五行书”，“五行”始作于班固。

【88】可参阅B. J. Beck, pp131-148。在司马彪《续汉书》中，《五行志》更居于中心的地位。

【89】Derk Bodde在约70年前的一篇论文中，曾谈到汉代人的思考，是多依傍于类型、少依赖于逻辑的，见Derk Bodde, Types of Chinese Categorical Thinking, Journal of the American Oriental Society, Vol. 59, No. 2, (Jun., 1939), pp. 200-219.

【90】《后汉书》，册12，页3144。

【91】《后汉书》，册12，页3146。

【92】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，759。

【93】唐萨守真，《天地瑞祥志》（日本尊经阁文库藏抄本），卷18。关于这本古佚书的介绍，可参见水口干记，陈小法，“日本所藏唐代佚书《天地瑞祥志》略述”，《文献》季刊，2007，1，页165-172。薄树人主编的《中国科学技术典籍•天文卷四》（郑州：河南教育出版社），收有日本所藏的《天地瑞祥志》的另一版本，较尊经阁文库本为劣。本文所用的尊经阁文库本，乃水口兄代为复制，谨致感激。

【94】第一篇为全书的条例与目录，第二十篇为祭祀类，故置而不论。

【95】陈槃，“秦汉间之所谓‘符应’略论”，《中央研究院历史语言研究所集刊》（民国17年），第16本，页9-11。

【96】郑岩等译，巫鸿，《武梁祠》（北京：三联书店，2006），页256。按Michael Naylan、Cary Y. Liu等认为武梁祠画像等并非东汉的作品，而是后代的伪刻（见Cary Y. Liu, Michael Nylan, Anthony Barbieri-Low, ed., Recarving China’s Past: Art, Archaeology and Architecture of the Wu Family Shrines[New Haven: Yale University Press, 2003]）。唯其说颇为白谦慎所驳；见Qianshen Bai, “The Intellectual Legacy of Huang Yi and His Friends: Reflections on Some Issues Raised by Recarving China’s Past,” Rethingking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the ‘Wu Family Shrines’ and Han China(Princeton University Art Museum, 2008), pp. 286-337。

【97】《汉书》，册1，页243。

【98】巫鸿，《武梁祠》，页261。

【99】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页981。

【100】巫鸿，《武梁祠》，页261。

【101】《宋书》（北京：中华书局，1983），册3，页851。

【102】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，上册，页376。

【103】巫鸿，《武梁祠》，页259。

【104】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页989。

【105】《隶续》，页320，323。

【106】巫鸿，《武梁祠》，页262。

【107】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页980。

【108】黄晖，《论衡校释》（北京：中华书局，1985），册一，页164。

【109】同上，页165。

【110】《后汉书》，册4，页959。

【111】按符瑞是帝王初受天命的符，祥瑞是上天嘉赏帝王统治而降的异象或异物。两者的虽功能有别，内容却无不同。如禹的符瑞“圭”，周武的符瑞“白鱼”，在纬书里即往往举为祥瑞；

武梁祠的白鱼与玄圭，可为图像的说明。故仅就图像内容而言，我们不必在符瑞与祥瑞间做过多的区别。

【112】《汉书》，册10，页3173。

【113】《后汉书》，册7，页1780。

【114】巫鸿，《武梁祠》，页259。

【115】信立祥，《汉代画像石综合研究》，图九二。

【116】人类学所提供的案例中，也多有类似的分类学。如墨西哥回乔尔印第安人即把玉米、鹿、羽毛、和某种名叫“希库里”的植物归为一类，因这些事物里，都有一种神秘的力量（可参阅C. Lumholtz, Symbolism of the Huichol Indians, p.22; 列维•布留尔，《原始思维》，页115-130）。

【117】段玉裁，《说文解字注》，页148上。

【118】段玉裁，《说文解字注》，页470下。

【119】段玉裁，《说文解字注》，页148下。关于文献中的鸾，可参阅James M. Hargett, Playing Second Fiddle: The Luan-Bird in Early and Medieval Chinese Literature, T'oung Pao, Second Series, Vol. 75, No. 4/5, (1989), pp. 235-262.

【120】在班固《白虎通•封禅》列举的36种瑞应中，“鸾鸟”也是重要的一种。陈立，《白虎通疏证》（北京：中华书局，1994），上册，页284。

【121】从理论上讲，人类当然可以用词去指代那些需用句子来描述的现象。但这多发生于文明发展的早期（参阅丁由译，列维-布留尔，《原始思维》[北京：商务印书馆，1985]，页137-144），比如在《诗经》时代，词汇便异常具体而专门。但祥瑞-灾异说所产生的汉代，则是一高度文明化的时代，故词语的抽象色彩已变得很强，——用索叙尔的话说，就是语言的“语法性”与“相对论证性”已胜于其“词汇性”与“任意性”了（见高名凯译，索叙尔，《普通语言学教程》[北京：商务印书馆，1985]，页184）。

【122】《后汉书》，册10，页2857。

【123】任乃强，《华阳国志校补图注》（上海：上海古籍出版社，1987），页196。

【124】可参考王鸣盛，《十七史商榷》（南京：凤凰出版社，2008）卷17之“太守治所”条，页85-86。

【125】按清代大兴文献整理以来，类书之不可尽恃，便为学者所恒言。关于这个问题，较新的意见可参考王叔岷，“论检验古注类书与斠定古书之关系”，《“国立”台湾大学文史哲学报》（1961），页15-37。《华阳国志》文本的讹误不准确，也是文献整理中一著名的例子。可参阅任乃强为《华阳国志校补图注》所作的前言。《后汉书》则因有正史的地位，其文本得到了认真的对待，讹误相对较少。

【126】这里所说的“对称”，不是就文字说的，而是就思维、行事的方式而言。关于这方面的论述，较老的著作可参阅亚里士多德《修辞学》。

【127】《汉书》，册1，页157。

【128】《汉书》，册4，页1249。

【129】同上。

【130】《后汉书》，册11，页3158。

【131】《汉书》，册4，页1265-66。

【132】可相发明的是，古希腊人的生活，由于多仰赖于海，故海在古希腊思想里，便有着与汉代的山川相同的地位。如荷马称海乃“众神之源”，“万物之源”。泰勒斯与Anaximander等称哲学家称水为万物之母，似不过荷马说的“去神话化”而已。

【133】见《后汉书•祭祀志》，册11，页

3159-60。又徐天麟，《东汉会要》（北京：中华书局，1955），页27-8。

【134】《史记》，册4，1429。

【135】苏舆，《春秋繁露义证》（北京：中华书局，1992），页423。以山川为地宝之藏薮，汉文献很多。如赵商云“夫学之于人，犹土地之有山川也，珍宝于是乎出”（《全上古三代秦汉六朝文》，第一册，页928）。

【136】《后汉书》，册1，页121。

【137】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页977。

【138】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页358。

【139】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，824。

【140】《扬雄集校注》，页213。

【141】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页962。这一“瑞”应起于汉武中“渥洼水出天马”（见《汉书》，册1，页206）。

【142】两汉、先秦文献及出土简书中所用的“神”字，不尽同于现代汉语之“神明”的“神”字。在现代汉语的用法中，“神”指决断人类道德与行为的超自然物，两汉先秦的神字，则往往泛指怪异之物或现象。关于先秦与秦日书中“神”字的这一用法，可参阅Mu-Chou Poo, “Popular Religion in Pre-Imperial China: Observations on the Almanacs of Shui-hu-ti”, T'oung Pao, Second Series, Vol. 79, Fasc. 4/5 (1993), pp. 231-234（文章称“神”的确切译法，应是extra-human）。

【143】阮元校刻，《十三经注疏》，下册，页1868。

【144】孙希旦，《礼记集解》（北京：中华书局，1995），中册，页1194。

【145】徐珂，《山海经校译》（上海：上海古籍出版社，1985），页3。

【146】同上，页61。

【147】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页346。

【148】同上。

【149】按汉代谈灾祥，是宣帝朝始成风气的，至东汉而臻于极至。故《山海经》宣帝朝始为人所重，乃是合理的。

【150】《天地瑞祥志》，卷19。

【151】袁珂，《山海经校注》（上海：上海古籍出版社，1980），页50。

【152】《天地瑞祥志》，卷19。

【153】袁珂，《山海经校注》，页10。

【154】Michael Loewe, “Man and Beast: The Hybrid in Early Chinese Art and Literature”, Numen, Vol. 25, Fasc. 2, (Aug., 1978), pp. 97-117.关于战国秦汉间的怪物，亦可参考Roel Sterckx, The Animal and the Daemon in Early China(Albany, SUNY, 2002).

【155】荀悦，《汉纪》（张烈校《两汉纪》本，北京：中华书局，2002），页471-472。

【156】《汉书》，册5，页1774。

【157】汉代用于编联的简，宽度多在1厘米许。可参考张显成，《简帛文献学通论》（北京：中华书局，2004）之第三章部分。

【158】古来一直认为古本的《山海经》是有插图的。但Vera Dorofeeva-Lichtman在2007年的一篇文章里称，从刘歆整理的《山海经》是书于简上、而非绢帛上，以及文字的内容看（如仅有灵怪形状的说明，几无颜色之说明），汉代的《山海经》是不可能有图的（从考古的发掘看，简上绘画确实甚为罕见）（见Vera Dorofeeva-Lichtman, “Mapless Mapping: Did the Maps of the Shanhai Jing Ever Exit?” (Francesca Bray Vera Dorofeeva-Lichtmann,

George Metailie, ed., Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China[Leiden, Brill, 2007], pp. 230-237)。需补充的是，汉代的谶纬或祥瑞-灾异录，似往往绘于绢帛（在《从灵光殿到武梁祠》中讨论“三皇五帝”的一章，我将对此做说明），在这种介质上做插图，自然是不难的。

【159】巫鸿《武梁祠》，页98-99。按巫鸿将“有鸟”图误称是武梁祠的，但进行武梁祠复原工作的蒋英矩、吴文淇，则认为它属于武氏丛祠中已不可复原的第四祠（见蒋英矩、吴文淇，“武氏祠画像石建筑配置考”，《考古学报》，1981，2，页180）。邢义田对已指出了这一错误（邢义田，“武氏祠研究的一些问题”，《新史学》（台湾），第8卷，第4期，页204-5）。

【160】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页958。

【161】以海为天地之宝、及祥瑞的藏薮，木华《海赋》说得最扼要：“（海）包干之奥，括坤之区。惟神是宅，亦祇是庐。何奇不有？何怪不储？……品物类生，何有何无。”（见《文选》）。即海包天括地，是“神祇”、“奇怪”的栖庐。

【162】《史记》，册4，1361。

【163】《汉书》，册7，页2198。

【164】巫鸿，《武梁祠》，图103。

【165】《天地祥瑞志》，卷19。

【166】《汉书》，册1，页243。

【167】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页587。

【168】同上，页791。

【169】转引皮锡瑞，《经学通论•春秋》（北京：中华书局，1982）“论获麟公羊与左氏不同而皆可通郑君已通之”条。

【170】安居香山，中村璋八，《纬书集成》，中册，页1076。

【171】同上，页1012-13。

【172】关于汉代国家的山川之祭祀，可参阅Terry F. Kleeman, “Mountain Deities in China: The Domestication of the Mountain God and the Subjugation of the Margins”, Journal of the American Oriental Society, Vol. 114, No. 2, (Apr. - Jun., 1994), pp. 226-238.

【173】据《汉旧仪》，“汉制，天地以下，群臣所祭凡一千四十，新益为五千四十”（孙星衍等辑，周天游校，《汉官六种》[北京：中华书局：2008]，页97），则知数目之夥。

【174】黄晖，《论衡校释》，册4，页1045。

【175】《隶释》，页47。

【176】同上。

【177】按《汉旧仪》记祭陇西人先山，称“山上有土人，山下有畦，畦中各有一土封”（孙星衍等辑，周天游点校，《汉官六种》，页100），似这里的“土人”，即土偶意思。若此言确，则官方礼祀的山川之神，就确有人形化的。同书又称：“凡祭之法，追祭天地日月星辰山川万神，……皆以人事之礼，食人之所食也，非祭食天与土地金木水或土食也”（《汉官六种》，页98）。则祭山川之神，是以人待之的。又《史记》、《汉书》等皆称天子祭天下名山大川，五岳比照三公的规格，四渎比照诸侯的规格（《史记》，册4，页1357，《汉书》，册4，页1193）。则知汉代官祀的山川，都是比为人间之显官的，没有神秘、灵怪的成分。

【178】《隶释》，页43。

【179】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页792。

【180】《隶释》，页30。

【181】王充所称的“神无形”，若确实是东汉

初普遍的情况，则这种自然神形象，就尤不会见于东汉初制作的灵光殿绘画了。

【182】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页741。

【183】洪兴祖，《楚辞补注》（北京：中华书局，1983），页85。

【184】汪文台辑，《七家后汉书》，页173。

【185】按汉代之前，庙皆设于国君的都邑。屈原被放逐于都城外，彷徨于山泽间，又焉见"先王庙"？只有汉代后，皇帝才依山为陵，园内流水。彷徨"山泽"，始得见庙。

又称"屈原所见"云云乃王逸的悬拟，其实始发于郭沫若（见郭沫若《屈原赋今译》）。记得20余年前，从已故金开诚老师受《楚辞》课，他也称屈原实未见什么壁画，王逸的题记，不过悬拟之辞（后成"〈天问〉错简试说"一文，收入金开诚，《屈原辞研究》[上海：上海古籍出版社，1992]，页208-244）。理由是这包天括地、中及人伦的内容，不是宗庙的墙壁所能包容的，有些题材（天地等），也不是绘画所能表现的；或"宇宙的本始、天地的构成、以及日月星辰的安置"等内容，非礼仪性的宗庙所需。当时闻之，颇觉允切。后学有寸进，转觉其义未安。盖汉代的"庙"，形式、功能都不同于先秦（如周）的宗庙：它名作"庙"，其实只是陵寝的建筑——或其生前宫室的"象"（见信立祥，《汉代画像石综合研究》，页67-71）。又由中西绘画传统看，"天地"也是可以表现的。唯金老师新已作古，欲以此意质之而无由，思之怃然。

【186】如果上面的推断得实，则将引出一个有趣的问题：王逸所以取其子所记的灵光殿绘画，为悬拟楚先王庙装饰的依凭，必是因为汉代王陵建筑的装饰近于、或同于宫廷的（宫廷的版本或尤美奂而完备）。如果这样，则陵墓建筑装饰的寓意，是否与宫室的相同？如果不同，其演变机制如何？今汉墓祠画像的研究，基本是以"墓祠画像乃一自足的体系"为前提；故寓意也皆从丧葬语境里寻找。上举的问题，或可引起我们对这前提的思考。

又A. Conrady（孔好古）移译《天问》为德文，取灵光殿壁画与武梁祠画像为证，称屈原所见，不仅有图像，且有铭文，屈原移录以归，加以诘问，遂成千古奇作（August Conrady, Das älteste Dokument zur chinesischen Kunstgeschichte, T'ien-wen[Leipzig, Verlag Asia Major, 1931]）。即已注意到了王逸所称楚先王庙及公卿祠画像与灵光殿、武氏祠内容的一致，但对这一致的缘由，却少批判性。

【187】王逸所称的"怪物"，或指暴君如桀纣等。

【188】其实既为灾祥，就很难称"自然"了。

【189】按王力的拟音系统。

【190】罗素谈黑格尔哲学之反分析的特征时，曾以"约翰是詹姆斯的父亲"为例，说按黑格尔逻辑一步步推下去，你就必须先知道其父亲的妻女、所隶属的国家……直至整个宇宙；但即使这样，你也搞不清原话什么意思，因为你结果得到的，并不是关于约翰或詹姆斯个人的什么事，而是关于宇宙的什么事（见何兆武译，伯特兰•罗素，《西方哲学史》（北京：商务印书馆，1976），下册，页292-3）。这是罗素站在其分析立场上，恶谑黑格尔的，用他自己的话说，这"说明了一个重大的真理：你的逻辑越糟糕，由它所得的结论就越有趣"。但实际上，黑格尔并不如此之甚。

【191】《文选》，上册，页29。

【192】刘文典，《淮南鸿列集解》，上册，页2。

【193】严可均辑，《全上古三代三国六朝文》，第一册，页616。

【194】严可均辑，《全上古三代三国六朝

文》，第一册，页815。

【195】严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第3册，页3475。

【196】陈廷敬，张玉书，《康熙字典》（汉语大词典编纂处整理本；上海：汉语大词典出版社，2002）

【197】严可均辑，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页747。

【198】严可均辑，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页245。

【199】这过分玄思而导致的空类思维，东汉初已遭到了王充的抵制。王充用于矫正的策略，是以经验之刀，切断这种想象出的“连续”。这使他从统一体的巨网里抽身出来，去观察、思考事物的自性与自体，并将其产生与呈现的原因归之于自身的因素（王充称“自然”）。但王充的思想，至东汉末与魏晋方有影响。如仲长统《昌言》论政治，即力图将之还原为一纯粹的行政与伦理问题，而清除其与天的关联，以为天之于政治的作用，不过经验的“授民时”而已（政治“所取于天道者，乃四时之宜也”，见严可均辑，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第一册，页955）。

按由王充启动、至东汉中末页始普及、至六朝而大盛的“自然说”，在文学与艺术上，实有强烈的共鸣。如诗、赋的写实化趋势，和方闻教授提出“汉唐（艺术）奇迹”（the Han-Tang Miracle，即写实、或形似的发展与完成），都是在空类思维被破除后、或物自体与自性有了意义之后，乃可能有的。

【200】Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Art(London: Pelican, 1970, p55.

【201】Aihe Wang, Cosmology and political Culture in Early China, pp. 155-167.

中国画学域外传播考略

邵　宏

一

在讨论中国画学的域外传播这一论题时，我们有必要大致地了解汉字及其承载的汉籍传播，以及由此在20世纪之前所构成的汉字文化圈。[1]因为此前中国画学在这一文化圈内的传播及始于19世纪下半叶的西语传播，都是以这个汉字文化圈所共享的艺术理论为文本基础的。既然艺术理论的表达形式是一种书面语现象，因此，语言学基础知识及有关汉字文化圈形成的知识也就成了考察中国画学外传的起始点。

汉字早在中国的战国时代即传入古代朝鲜，[2]而汉字所表述的汉文化传入该地，则以高句丽第十七代小兽林王二年（372）建立儒学教育机构“太学”为标志。[3]至于汉籍在古代朝鲜的传播，《旧唐书·东夷传·高丽》谓：

> 俗爱书籍，至于衡门厮养之家，各于街衢造大屋，谓之扃堂，子弟未婚之前，昼夜于此读书习射。其书有《五经》及《史记》、《汉书》、范晔《后汉书》、《三国志》、孙盛《晋春秋》、《玉篇》、《字统》、《字林》；又有《文选》，尤爱重之。

由此而知，中国文化以未经改变的文字形式在朝鲜半岛承传，直到公元1446年朝鲜人颁布施行《训民正音》。《训民正音》的颁布，使得运用朝鲜语（即谚文）翻译汉籍的活动开始兴起。用谚文注解汉文的翻译形式叫做“谚解”。但汉文仍被视为官方正统文字，这种情形一直维持至1894年“甲午更张”之后，李朝高宗发布敕令立谚文为正宗文字；日本1910年占领朝鲜

半岛后，汉字才被彻底废除。

汉字和汉籍之于越南的情形是：汉唐一千余年在越南旧地的经营，已使汉字及汉文化被当地人视作自身语言文化的组成部分。五代荆南天福四年（939）交趾人吴权称王，建立独立的王朝。自此一千余年的越南王朝里，汉字一直被用作正式文字。1077年，李朝仁宗设国子监，后改名国学院。越南史家用汉字所撰的《大越史记》载：

安南黎朝仿明朝颁行考试制度，1467年“初置五经博士。时监生治《诗》、《书》经者多，习《礼记》、《周礼》、《春秋》者少，故置五经博士，专治一经，以授诸生”。[4]

汉字传入后，越南人试图用汉字书写本民族的语言，由此从个别方字开始而逐渐形成本民族的汉式文字，这种文字便是“喃字”。现存最早的喃字文献是越南永福省安源县的报恩碑，刻有二十二个喃字，年代为李朝高宗治平龙启五年（1209）。喃字在相当长的时期里一直以各种方式为汉字服务，包括注译汉籍。汉字与喃字并行使用的情形直到17世纪发生改变。17世纪，赴越南传教的葡萄牙、意大利和法国人开始使用拉丁字母标识越南语。法国在1862年开始对越南实行殖民统治；1882年，殖民当局宣布拼音文字为官方文字，意欲进一步推动文字拉丁化。虽然如此，拼音文字与汉字并用的现象仍然持续了一段时间，直到20世纪中期，汉字和喃字才最终被拉丁文字所取代。[5]

如果说由于历史的原因，朝鲜和越南都曾臣服于中原王朝并在历史上一度划入中国版图，那么使用汉字和践行汉文化，实行科举制和中国式官僚体制，无疑是一种政治需要。一旦这种臣属关系及政治需要不复存在，用本民族书面语替代汉字并最终脱离汉字文化圈，便自然成为本民族文化身份识别的重要举动。但是，在汉字文化圈中另一个重要成员——日本那里，汉字所受到的待遇却与朝、越大不相同。日本虽曾为中国的朝贡国和册封国，却从未被纳入中国版图，亦即日本在政治上与中国不构成臣属关系。这种历史背景使得日本对待汉字和汉文化的态度比之朝、越二民族更为主动和积极。

汉字经过朝鲜半岛越海传入日本的时间大致发生在晋初。[6] 不过，从759年以汉字作字母拼写日本诗歌编定的《万叶集》里出现完备的“万叶假名”，到平安时代（794-1185）简化汉字楷书偏旁部首创“片假名”，以及稍后简化汉字草书创制的“平假名”，日本文字在这一时期完成了标音体系的建构。正是由于以日本语音系统为字母基础的假名字母的形成，使得日本固有的民族语言达到口头语与书面语的高度统一，由此令日本人将假名字母系统视为不同于汉字的民族文字。虽然假名字母威胁到汉字在日本一统天下的局面，然而对我们来说有意义的是，恰恰是这一历史语言学的背景，使得日本至今仍然保留在

汉字文化圈内。即使在文字拼音化的近代曾出现过“汉字废止论”，但汉字在日本的现代境遇至多也是“汉字制限”，即缩小汉字的使用量而已。[7]这一情形使得20世纪初受过西语教育的日本学者主动扮演了将中国画学向西方传播的最初信使，这一传播事件的发生事实上又主要有赖于汉籍在日本持久、深入和广泛的传播。

汉籍在日本的传播，对于本文的论题而言具有十分重要的意义。日本从8世纪始形成独立而完整的书面文献。成书于713年的第一部书面文献《古事记》“卷中·应神天皇”条记载发生在应神天皇时代的一桩事件：

> 天皇命令百济国说：“如有贤人，则贡上。”按照命令贡上来的人，名叫和迩吉师，随同这个人一起贡上《论语》十卷，《千字文》一卷，共十一卷。和迩吉师是文首等的祖先。[8]

由于“应神天皇”是一个介于传说与史实之间的人物，其年代一般界定为公元4、5世纪之间，因此我们对于这段记载中有关实际成书于6世纪南朝梁时《千字文》的不同看法可以忽略不计。[9]不过，此时汉籍已入日本却是不争的事实。和迩吉师即是成书于720年的日本第一部史书《日本书纪》“应神天皇十六年”条中所说的王仁。

自7世纪始，中日之间便建起了海上的直接交流通道。据《隋书》载：日本从600年开始向中国派遣“西海使”。[10]这种使节团在隋代称作“遣隋使”，在唐代称作“遣唐使”。日本学者记载的四次遣隋使之后，又有十八次遣唐使。由此，朝鲜半岛向日本传播汉文化的中介作用也就逐渐被淡化了。从这一时期到10世纪，历经日本的飞鸟（552-646）、奈良（646-794）和平安时代（794-1185），也是汉籍输入日本的黄金时代。日本朝臣于823年至833年间编纂的第一部大型汉籍类书《秘府略》，其所征引的汉籍当不少于一千种。[11]到11世纪初期，汉籍在日本的深入和普及程度，我们可以从当时的女作家紫式部的长篇小说《源氏物语》（1005）中略见一斑。在这部世界文学史上的第一部写实主义小说里，作者引用的汉籍有《战国策》、《韩非子》、《列子》、《诗经》、《论语》、《仪礼》、《孝经》、《史记》、《汉书》、《晋书》、《古诗十九首》、《述异记》、《权德舆诗》、《元稹诗》、《游仙窟》、《长恨歌传》、《李娃传》、《任氏传》、《章台新柳》和《周秦行记》。[12]小说是广播和电视时代之前普及面最广的传播媒介，由此可知汉文化在11世纪初便已深入到日本社会的各个阶层。

日本的政治权力自12世纪后期进入了以武士为主体，长达四百年互相征伐的镰仓时代（1185-1392）、室町时代（1392-1568）和桃山时代（1568-1603）。在这一时期里，汉籍的传承及宋学新著的输入工作便一直维

系于以禅宗僧侣为主体的寺庙之中。自16世纪后期起，日本政权渐趋统一。此前因战争而寄寓寺庙的汉籍，开始走进世俗社会。汉籍及汉文化在日本的庶民化过程，贯穿于整个江户时代（1603-1868）。[13]

二

中国画学向汉字文化圈其他成员的输送，应当始于辑录有画学著述的类书。公元984年，北宋李昉（925-996）等奉敕撰成大型类书《太平御览》。该书收录有重要的古代画学著作，如宗炳的《画山水叙》、朱景玄的《唐画断》和张彦远的《历代名画记》等。由于《太平御览》的外传是汉字文化圈交流史上极为重要的一页，因此我们有理由将是书外传视为中国画学外传的起点。

《太平御览》大体按照天、地、人、事排列，全书共1000卷，引书2579种，分55门、5363类，另有类下附类63个，合为5426类。该书卷750至751即为“画类”。当时的日本和朝鲜人士对此书极为钦慕，屡遣使索求而不得。直到南宋孝宗时代（1163-1189），是书始入于日本平清盛之手，清盛更献之与安德帝，是为《太平御览》传入日本之始。[14]到稍晚的1192年，据《高丽史》载，又有宋商向高丽王献《太平御览》，高丽王给他白金六十斤。[15]

包含有全本书画著作的汉籍始于南宋。是时，中国的文人士大夫热衷于编辑大型的丛书，并将汇刻图书由经、史扩大到子部。而此时的子部已包括有书画之书。[16]因此，通过丛书形式，是中国画学体系性外传的一个重要渠道。我国最早的此种丛书，为俞鼎孙、俞经辑成于南宋宁宗嘉泰二年（1202）的《儒学警悟》。该丛书即收入有宋陈善的《扪虱新语》，是书为笔记小说，其中有“画善体诗意”和“顾痴张颠”论画二则。

由于《儒学警悟》流传甚少，学者每以宋左圭所辑100种、177卷之《百川学海》（1273）、元陶宗仪（1312-1403？）所辑《说郛》为此类丛书之祖。《说郛》元时未有刊刻，故无法了解原编面目。而《百川学海》的宋咸淳刻本中即收录有《书谱》、《续书谱》、《米元章书史》、《书断》和《砚史》等完整的画学著作。据毕斐博士考证，目前所知宋刻本的绘画文献有两部半，即《画继》、《五代名画补遗》和《图画见闻志》后三卷。[17]《画继》、《五代名画补遗》与《图画见闻志》的宋刻本，俱入明王世贞（1528-1590）所编之《王氏书画苑》。[18]

据日本汉籍著录，宋刊本《百川学海》入日不会晚于1449年。[19] 1464年，日本建仁寺住持天与清启受将军足利义政之委派访华，动身前请诸人录列未曾东传而又希冀获得的中国图书目录，其中又有请求“《百川学海》全部”之语。[20]而天与清启和妙增二人，于景泰四年（1453）及成化四年（1468）两次入华，归国时带回书籍甚多，料必有所求之《百川学海》。此

外，日本室町时代最著名、对后世影响甚大的画家雪舟（1420-1506），亦于成化四年入明并研习宋明绘画。他回国后称“非以中国画家为师，实以中国山水为师”的总结，[21] 与明王履（1332-1392）的“吾师心，心师目，目师华山”如出一辙。另，1476年遣明使之请求书目还载有《北堂书钞》和《老学庵笔记》等书。[22] 隋虞世南（558-638）所编类书《北堂书钞》辑录有大量与绘画作品相对的文学体裁——“画赞”，宋陆游（1125-1210）的《老学庵笔记》记有“画人赵广”之事。

按照韩国学者的考察，到朝鲜李朝中期的16世纪50年代，已有许多中国画学书籍传播到汉城，并广为传阅。其中顾恺之的传神论，谢赫的六法论，荆浩的笔法论，郭若虚的气韵非师论，郭熙的三远论，刘道醇的六要、六长论，苏轼的诗情书意论，黄公望的画乃心连论，钱选的士气论，赵孟頫的贵存古意论和书画用笔同法论，倪瓒的逸气论，以及夏文彦的三品论等，大都为当时的图书署所熟识。[23] 对中国画学如此完整的把握，此情形也当由丛书外传所致。

宽永十年（1633），日本德川幕府为禁绝天主教而颁布“异船御止令”，即后世所称的《宽永锁国令》，自此只准中国和荷兰作为“通商国”与日本进行非官方交易。锁国的重要内容是禁书，但在这个时期输入日本的重要汉籍则有《广百川学海》、《五杂俎》、《天经或问》、《农政全书》、《天工开物》等。[24] 明冯可宾辑《广百川学海》之壬集，收有《丹青志》、《书画史》、《画说》、《画麈》和《画禅》等画学著作。明谢肇淛之《五杂俎》，更是一部极为重要的画学著作。

由是，我国明清两代为向外系统传播中国画学的重要时期。

自17世纪至19世纪中期的二百余年里，汉籍的买卖一直在中日贸易中占有相当大的比重。文政九年（1826）一月，中国商船“得泰”号由骏河的下吉田上岸，船主朱柳桥与日人野田笛浦的一段笔谈正可说明当时汉籍外传的情形：

野田笛浦：“贵邦载籍之多，使人有望洋之叹。是以余可读者读之，不可读者不敢读，故不免夏虫之见者多多矣。”

朱柳桥：“我邦典籍虽富，迩年以来装至长崎已十之七八。贵邦人以国字译之，不患不尽通也。”[25]

又据日本学者编撰于约1856年的《经籍访古志》所著录中国传入的汉籍662种，其中子部：宋刊本25种，元刊本15种，明刊本44种，清刊本4种；集部：宋刊本22种，元刊本14种，明刊本27种。[26] 这表明收有完整中国画学著作的子部和集部，已经颇具规模地进入日本了。

朝鲜李朝末年的徐有榘（1764-1845），著有《游艺志》（1776-1800）

一书。书中介绍的画学内容大体上有“六法”、“画笔”、“三品”、“三趣”、“三病”、“六要”、“六长”、“四必”、“八格”、“十二忌”、“画有宾主”、“画贵章法”、“论先立意以定位置”，以及“论远近法”、“论有题无题”、“论论题必占己分”、“论命题用笔相发”、“师诸名家”、“论师天地”、“论临摹”、“论书无笔迹”、“用笔辞述”、“论书画同法”、“用墨辞述”、“合论笔墨”、“论笔墨相遭”、“米氏用墨”、“墨色入绢法”、“论水墨”、“论设色”、“和彩法”、“落款”、“人物”、“山水林木”、“梅竹兰谱”等。由是可证韩国学者“韩国画论实乃继承中国画论”[27]的说法绝非自谦之词。

而同时代的日本画学，因荷兰绘画的影响则与朝鲜的情形大不一样。兰学的代表人物司马江汉（1736-1818）先习汉学，后因对西洋科学感兴趣又修西画。所作之《西洋画谈》（1799）及《春波楼笔记》（1811），已有将汉画与西画作比较的意图了：

只有西画能现造化之意，至和汉的画只可供赏玩，无裨实用。西画法能用浓淡表现阴阳、凸凹、远近、深浅之趣，而传其真。[28]

如果说“痴迷于西洋透视法”的司马汉江还不具有普遍意义的话，那么明治维新之后的情形就大不一样了。

三

1868年的明治维新既是日本历史的转折点，也是日本接受汉文化历史的转折点。当时日本对待汉籍的态度诚如黄遵宪（1848-1905）所言，“变法之初，唾弃汉学，以为无用，争出以易货，连樯捆载，贩之羊城。”[29]也是在这种背景之下，清黎庶昌光绪七年（1881）出使日本，次年于日本搜得国内久已绝迹之古代佚书残本，次第影宋元旧刻，初印美浓纸本，几与宋元旧刻相符的《古逸丛书》（1882-1884）。

与此情形相反的是，日本于1811年在浅草始设翻译西书（荷兰语文）的机构，时称“兰书译局”，而该机构自1862年改称“洋书调所”后真正开始工作，却是将对欧洲的研究重点由荷兰语转向了英语。其标志性成果便是当年出版的《英和对译袖珍辞书》。[30]这一既是翻译机构又是教育机构的建立及其运作，标志着日本之前主要通过汉文西书接受西学的时代结束，[31]同时也为之后向西方传播东方文化培养了一批双语人才。

日本的翻译传统始于17世纪后期“兰学”的确立。幕府于1673年选拔人才专攻荷兰语，这些人才便为日本之后的“兰学”和翻译传统奠定了卓越的基础。但是“兰学”在相当长的时期里一直借用汉译西书的译词，如“体、

面、线、点、直角、钝角”等；[32] 不过“兰学”家又为汉语贡献了“软骨、神经、门脉”等新造医学词语。直到1860年，川本幸民出版《化学新书》，此“化学”一词也是汉语的译名。[33] 这种主要依赖汉译西书提供译语的状况，一直延续到明治初期。明治四年（1871）日本刊行《全译中学西校改定普学规则》第三科西洋翻译类中，仍有“且初学者未通其语言，未习其文学，故宜先就汉人所译之书，加以研习，以得其略”。另据冯天瑜考察，明治二十年（1887）以后，就不见日本翻刻来自中国的汉文西书。[34] 不过，有一部由在华英国人、德国礼贤会传教士罗存德[W. Lobscheid]编的辞典《英华字典》[*English and Chinese Dictionary, with Punti and Mandarin Pronunciation*, 香港：四册分别于1866、1867、1868和1869年出版]，对于日本用当时的汉语而不再是荷兰语理解英语起了很大的作用。换言之，我们一直以为来自日语向汉籍的借词如“艺术”和“文学”，实际上是《英华字典》中出现的汉语新造词。[35] 《英华字典》分别在1879和1883年于东京出校订本，并对当时“英和字典”的编写和英译日工作产生过很大影响。

与我们所议主题相关的另两个专业术语“美术”和“美学”，一直到最近都被归为来自日本人利用汉字自行创造的472个新词之中。[36] 而这两个专业术语，都是由日本最早系统接受并译介西方哲学，开创日本近代哲学的西周（1829-1897）首创。早在1862年，西周就作为首批受幕府派遣的留学生远赴荷兰进行为期三年的学习。西周在回国后的翻译中便使用了《英华字典》。但他在许多情况下都没有直接将《英华字典》中的汉日对等词用于译文，而是用他自己特有的方式对中文词作修改：其一是以一字替换另一字，其二是对汉语对等词作缩短或扩展。[37] 从西周的教育背景及其翻译实践来看，他所涉及的语种包括英、法、德、荷兰和拉丁文；更不谈他青少年时期即研习儒学，回国后成为维新派中批判传统儒学的一员主将。由此我们就能理解从“美的艺术”[schöne kunst，fine arts，beaux arts]到“美术”，[38] 以及从“善美学”、“诗乐画”、“佳趣论”、“美妙学”［Ästhetik, Aesthetic, Esthetique］到“美学”的西周式演变了。明治五年（1872）一月，西周在给明治天皇进讲以“美妙学说”为题的御前演说中，如此表述“美术”与“美学”的关系：

> 现今西洋美术中的数门，如画学、雕像术、雕刻术、工匠术，加上汉土书中所说诗歌、散文、音乐等，皆美妙学的原理的适当范围，犹延及舞乐、演剧之类。[39]

此处西周所言之“画学、雕像术、雕刻术、工匠术”，实为“绘画[painting]、雕塑[sculpture]、版画[engraving]、建筑[architecture]”的初期译词。

不过，西周的表述说明他已熟知西方的大艺术[major arts]体系，以及版画在18世纪进入这一体系的过程。[40] 当然，西周是通过自己的专业——哲学去理解美学的。是时，美学或艺术哲学已经由康德（1744-1804）及之后的黑格尔（1770-1830）完成了哲学体系化的工作。

到19世纪80年代初期，日本学者已经基本确立了一些对应于西方“美术”和“美学”专业的汉字译词。1882年，葡萄牙籍美国学者E. F. 费诺罗萨［Eernest Francisco Fenollosa，1853-1908］赴日本东京作题为“美术之真谛”［The True Meaning of Fine Art］的御前系列讲演，因此而成为将“美术史”［Art History］这一西方新兴学科引入汉字文化圈的第一人。[41] 翌年，早年留学法国、有“东洋卢梭”之称的中江兆民（1847-1901），采用西周已定名的“美学”，将法国学者E. 维隆［E. Veron，1825-1889］的L' esthetique日译为《维氏美学》（1883）正式出版。明治三十二年（1899），“美术史”与“美学”作为正式的学科名称，首次以汉字译词登记注册于东京大学的课程表上。[42] 这一系列事件表明：19世纪末期，汉字文化圈已经建立起接受当时西方新兴的人文学科“美术史学”的语汇体系。如果我们还记得“画学”一词在汉籍中从王维（699-759）的《画学秘诀》便早已出现，以及西周在《百一新论》（1874）中提倡“学”与“术”之分的话，那么用汉语“画学”的一套术语对应于西方art theory或者更学科化的art history也就成了当然之事。由此，中西艺术理论的对话基础便在术语系统的层面上建立起来。

由于西学的影响，促使日本学者对中国古代文化从仰慕和模拟到研究和批评的转变，加之1890年明治天皇颁布《教育敕语》推进儒学复苏与国粹主义的结合，由此形成近代以来独具特色的日本汉学研究。其中，对中国画学的研究更表现出西学的学科化特点。1902年2月，自称“美学家”的内藤湖南（1866-1934）在《國華》月刊上发表〈唐以前の畫論〉一文。[43] 该文以目录学方式列出中国画学的重要著述及其文献来源，被学者们视为中国画学接受学科化研究的开端；而《國華》月刊从1903年起便增加英文目录和提要，由此可知该刊的读者定位以及中西艺术理论术语体系互译平台的筑建。

四

中国艺术对西方的直接影响，大概始于文艺复兴早期。[44] 不过，对于本文议题影响至深的是1582年到达澳门、1601年来到北京的意大利耶稣会传教士利玛窦［Matteo Ricci, 1552-1610］。[45] 利玛窦于1593年将朱熹的《四书》译为拉丁文并加注解，1608年与徐光启（1562-1633）一道将欧几里得［Euclid］的《几何原本》前六卷译成汉文出版，加之在华二十八年，“着华服、习华言”，力求“耶儒融通”的利玛窦，与李贽、袁宏道、李日华等交好，这些中西文化交流史上的重要事件传达出一个消息：中国传统的语言及

其承载的思想（当然包括艺术思想），不仅逐步进入到西方学者的视野，而且再也无法完全按照从前的模式独立运作。

从17世纪下半叶到18世纪末，法国耶稣会入华的传教士们将对中国的研究扩展到艺术领域。钱德明［Jean-Joseph-Marie Amior, 1718-1793］就编写出专著《中国音乐古今记》［*Mémoire de la musique des Chinois, Paris*: Nyon, 1779］；乾隆时期为圆明园作过画的百科学者韩国英［Pierre-Martial Cibot, 1727-1780］，也撰写过讨论中国艺术的两篇文章〈论中国的娱乐性庭园〉［*Essai sur les jardins de plaisance Chinois*, 1782］，以及〈中国陶器〉［Notice sur la poterie de la Chine, 1782］。两位传教士在来华前想必已熟知他们的同事、巴托院长[the Abbe Batteux，1713-1780]的名著——《相同原则下的美的艺术》［*Les Beaux arts rèduits à un même principe, 1746*］。正是在这部著作里，巴托为我们基本确立了"美术"的西方体系，即他所谓美的艺术：音乐、诗歌、绘画、雕塑、舞蹈。[46]他把雄辩术和建筑置于愉悦与实用相结合的艺术，并试图说明"模仿美的自然"是所有艺术的共同原则。他最后得出结论，认为戏剧是所有艺术的综合体。

恰恰是在这一学术背景之下以及伴随着18世纪在欧洲出现的"中国热"，法国传教士们从1776年开始编辑出版18世纪欧洲汉学"三大名著"[47]之一的《北京传教士关于中国历史、科学、艺术、风俗、习惯及其他之论考》［*Mémoires concernant l' Histoire, les Sciences, les Arts, les Moeurs, les Usages, &c des Chinois par les Missionaires de Pekin*］，习称《中国杂纂》。韩国英的上述两篇文章，便同时刊于《中国杂纂》的第八卷（1782）。该出版物的书名将中国文化分为历史、科学、艺术、风俗、习惯等部分，无疑依据的是达朗伯［D' Alembert，1717-1783］1751年为《百科全书》写的著名《序言》［*Discours Préliminaire*］。达朗伯对知识的划分据称是根据弗朗西斯·培根[Francis Bacon，1561-1626]的做法。他明确地将自然科学以及语法、雄辩术和历史归为哲学类，另一类则是"由模仿构成的认知力"，包括绘画、雕塑、建筑、诗歌和音乐。[48]他将旧有的自由艺术细分作：以愉悦为目的的美的艺术，以及必需的或实用的自由艺术，如语法、逻辑和伦理学。[49]在结论里，他将知识主要分为哲学、历史和美的艺术。[50]

《中国杂纂》这部跨度从18世纪下半叶到19世纪初的连续出版物，至1814年止历时三十八年共刊出16卷。它标志着耶稣会士使利玛窦开创的"学术传教"事业达到了顶峰，同时又预示着欧洲汉学进入了一个更为专业化的阶段。因为《中国杂纂》先后三位主编：勃罗提业［Gabriel Brotier, 1723-1789］、德经［Joseph Guignes, 1721-1810］和萨西［Antoine Isaac Sylvestre de Sacy, 1758-1838］，只有勃罗提业曾短暂地做过传教士，而德经和萨西则是专业学者。

李约瑟说过："17世纪由耶稣会传教士开始的中西文化交流工作，到了19世纪，又由基督教徒接续下去。"[51] 他这里暗指的一定是他称作"迄今仍是研究中国文献的最好的英文入门书"《中国文献提要》[*Notes on Chinese Literature, First ed. Shanghai*, 1867] 的作者、伦敦会教士伟烈亚力 [又译卫礼，Alexander Wylie，1815-1887]。作为一名绝非平庸的科学家，伟氏在编写此书之前的重要贡献，是与中国数学家李善兰（1811-1882）合译出版《续几何原本》（1857），即欧几里得几何学的后九卷，完成了利玛窦和徐光启的未尽之事。李约瑟在高度赞扬《中国文献提要》的价值之余，也批评它奇怪地遗漏了像《论衡》和《武经总要》这样重要的科学文献。[52]

但对本文论题而言极有意义的是，《中国文献提要》著录了中国画学最重要的著作《历代名画记》。

伟烈亚力于1847年来上海学习汉语并在教会任职。同年，另一位伦敦会教士、《英汉字典》[53] 编者麦都思 [W. H. Medhurst, 1794-1857] 在上海创办"墨海书馆" [London Missionary Society Press]；继麦都思之后，伟氏接掌该出版机构。《续几何原本》即由墨海书馆所出。伟氏在华期间曾受大英圣公会派赴中国内地十七个省份勘查，收寻各种文献资料；其所收集之汉籍后来成为上海皇家亚细亚学会华北分会图书馆的馆藏基础。而由上海美华书馆出版的《中国文献提要》则收录有汉籍约两千种，按照中国传统"经、史、子、集"四部分类：经典 [Classics]、历史 [History]、哲学 [Philosophy]、纯文学 [Belles lettres]。[54] 该书第二部分"历史"中的"艺术"类首先列出的便是《历代名画记》，并且分别概述了前三卷和后四卷的基本内容。[55] 伟氏的这部著作，成就了他的同胞翟理斯 [Herbert Allen Giles, 1845-1935]。

将伟烈亚力的工作延伸至美术史领域的，是德国汉学家夏德 [Friedrich Hirth, 1845-1927]。1897年，曾任职中国海关二十五年的夏德编写出版了《中国绘画史基本文献》[*Über die einheimischen Qullen zur Geschichte der chinesisichen Malerei von den ältesten zeiten bis zum 14. Jahrhundert, München: Hirth*, 1897]。该书全面介绍了自谢赫（约公元464-约549）至14世纪，包括"六法论"和《历代名画记》在内的十余种中国古代绘画典籍。

与夏德同年的翟理斯，二十二岁时以外交家的身份来到中国，且在华生活了二十余年，1892年接任威妥玛 [Thomas Francis Wade，1818-1895][56] 在剑桥大学的中文教授一职。正是这一教职的需要，翟理斯主要依据伟氏《中国文献提要》所提供的文献，于1901年用英文写作出版了名噪一时的《中国文学史》[*A History of Chinese Literature*, 1901]；他在该书"序言"中称："在任何一种语言里，包括中文，这本著作都是为中国文学写一部历史

的最早尝试。”[57] 在今天看来，该书实际上是一部“中国文献史”，因为是时西语中“文学”一词，泛指一切“印刷或手抄的材料”；[58] 翟理斯实为对伟氏著作“经、史、子、集”四部而非仅为“Belles lettres”（纯文学）作历史性梳理和阐述。

我们有理由认为，翟理斯也主要根据伟氏《中国文献提要》所提供的文献，四年后在上海出版了他的里程碑著作《中国绘画艺术史导论》［*An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, 1905］。

五

其实，在翟氏《中国绘画艺术史导论》问世两年前的1903年，曾跟随费诺罗萨学习美术史、并任《國華》月刊编辑的日本学者冈仓天心（1862-1913），便以本名冈仓觉三［Okakura-Kakuzo］在翟理斯的家乡伦敦，出版了第一部向西方世界介绍东方艺术的英文著作*The Ideals of the East*（《东方之理想》，1903）。[59] 全书十四章中的第三章“Konfucianism-Northern China”，和第四章“Laoism and Taoism-Southern China”专论中国艺术；其中涉及中国画学的主要是第四章有关庄子的“解衣般礴”（p. 51）、顾恺之的“诗绝、画绝、痴绝”(p. 51)、“传神写照正在阿堵中”(pp. 51-52)以及谢赫的“六法”（pp. 52-53）。

冈仓天心七岁入外国人在横滨办的英文学校，十六岁考进东京帝国大学学哲学，1880年毕业。其间，与费诺罗萨相识并同后者一道成为向西方世界推介东方艺术的倡导者。从他的这部著作，我们得知，该著是用英文阐述中国画学的最初尝试，而且依据的是汉籍文本而非此前已有的西译汉籍提要类文献。我们知道，日本阅读汉籍有两种方式：全按汉字的形、音、义者称“音读”；按日语读音而保留汉字形、义者为“训读”。冈仓在介绍“六法”时将“谢赫”之名训读作“Shakaku”，与他此前按音读“顾恺之”拼作“Ku K’ai-chih”（第一版，使用经翟理斯改进的威氏拼法）或“Gogaishi”（第二版，在美国出版故改为美国拼法）不同。这里同为人名却用不同的读音法向我们表明：冈仓的工作不仅是基于汉籍原文的阅读，同时又暗示谢赫及其理论对当时的日本学者来说远不及顾恺之的影响。

作为用西文阐述中国画学中“六法论”的第一人，冈仓在书中明确指出：“对自然的描绘在六法中从属于第一与第二法。”[60] 这种理解显然来自他的西方美术史训练背景。事实上，他于1886年被日本政府送往美国学习美术史和考察欧洲艺术运动；其对当时在西方世界正大获全胜的印象派绘画，以及日本版画在促使印象派变法中的重要作用不可能视而不见。这大概可以解释他以“东方之理想”作为书名的真实意图。显然，他此时急于向西方世界阐明的，是作为包装纸传入西方的日本版画所具有的、以中国艺术为

代表的东方艺术理念。他将中国画学中的核心概念“气”和“韵”对应于“Spirit”和“Rhythm”，这一译语成为之后众多西语译者的基本依据。

冈仓未译出“六法”的其余四法，这个工作却由翟理斯在他的《中国绘画艺术史导论》里完成。[61]翟理斯显然读过冈仓的书，因为他提到谢赫［Hsieh Ho］时用括号注明“日文读作Shakaku”。而他的英译“六法”[62]及其对中国画学的解读，不仅持续影响了西语读者对中国画学的理解，[63]而且进一步激起汉字文化圈内的学者研究中国画学的热情。

日本学者泷精一（1873-1945）在1910年英文版《國華》月刊第244期上发表〈气韵与传神〉一文，文中对“六法”的英译便综合了冈仓天心和翟理斯的译法。[64]该文是由日本学者写作的第一篇关于“六法”的学术论文；也是在这一年，泷精一在伦敦出版了一部论东方绘画的英文著作；[65]泷氏是继冈仓之后第二位用英文写作东方艺术的日本学者。几乎是同时，法国汉学家、《芥子园画传》的研究者佩初兹［Raphael Petrucci, 1872-1917］出版了《远东艺术中的自然哲学》［*La Philosophie de la Nature dans l' art d' Extreme Orient, Paris: H. Laurens*, 1911］。他将中国画学的重要论述表述成法文，并在注释里附上了夏德和翟理斯的“六法”译语。

质言之，到了20世纪的头十年，中国画学的基本文献和核心概念已经可以由海外学者分别用英、德、法和日文来解读了。

正是在这种背景之下，上海神州国光社于1911年开始刊行由黄宾虹（1865-1955）和邓实（1877-1951）合编的《美术丛书》。是书编者是如此表述西方Kunstwissenschaft（美术学）框架中的中国画学的：

> 自欧学东渐，吾国旧有之学遂以不振；盖时会既变，趋向遂殊。六经成糟粕，义理属空言。而惟美术之学，则环球所推为独绝。言美术者必言东方，盖神州立国最古，其民族又具优秀之性。（原序）
>
> 是书为提倡美术起见，丛集古今大美术家之著述。……是书以书画为主，而画尤多。盖画为神州美术之最优者。近来欧美美术名家，竞相搜罗我国画品，庋藏宝贵，视同拱璧。（略例）[66]

“肇始辛亥（1911），竣工癸丑（1913）”的《美术丛书》，虽因欧学东渐而提倡美术之学，却也只能采用“始于季明，而盛于我朝嘉道之际”的丛书模式，即明清两代汉籍入日的传统形态；不过，丛书之名则是明治维新以来西方学科的日语译词。此书大概是由中国学者将固有之画学与西方美术学相对应的最初尝试。

汉字文化圈中真正具有西学特征的中国画学研究，应该始于今关寿麿（1882-1970）在1916年纂订出版的《东洋画论集成》。[67]该书是纂订者对中国历代重要画论日译稿的汇编。稍后不久，已在美国任教的夏德，

请人将自己1897年编的德文版《中国绘画史基本文献》译成英文*Native Sources for the History of Chinese Pictorial Art* (trans. Agnes E. Meyer, New York: s. n., 1917)出版。[68]到1924年，金原省吾（1888-1958）出版了对之后我国的画学研究颇有影响的《支那上代画论研究》。[69]亦即，在行将进入20世纪30年代之时，对中国画学的文献搜集和整理，由于西方美术学的介入而颇具德语国家维也纳学派[The Vienna School of Art History]的工作状态了。[70]也许是时代使然，最初用西文向西方读者介绍母语所承载的艺术理论、被称作“中国近代第一位美术史领域专业学者”的滕固（1901-1941），便具有上述语言和文化的训练。

六

滕固1918年毕业于上海图画美术学校，第二年秋天赴日本留学，翌年考入东京帝国大学。二十岁那年（1921），他在《美术》第二卷第四号上发表了一篇短文〈诗歌与绘画：给凤妹信里的一段〉。[71]短短不足两千字的文章，除了母语外所涉及的语种还有：日、英、德和法文。在今天看来，文中对苏东坡“诗画一律”的评价，竟然暗示出他十二年后发表的〈作为艺术批评家的苏东坡〉［“Su Tung P’o als Kunstkritiket”］一文的主旨。

滕固1924年毕业回国，不久任教于上海美术专科学校。1929年，滕固赴德国柏林大学攻读美术史与考古学博士学位，1932年获博士学位后回国。从1931年至1935年，他在被视为二战前最重要的汉学期刊之一*Ostasiatische Zeitschrift*（《东亚杂志》）上发表了三篇德文论文：“Zur Bedeutung der Süd-schule in der Chnesischen Landschaftsmalerei”（论南宗在中国山水画中的意义，*Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. 7［1931］），“Su Tung P’o als Kunstkritiket”（作为艺术批评家的苏东坡, *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. 8［1932］），以及分两期连载的博士学位论文“Chinesische malkunsttheorie in der T’ang-und Sungzeit”（中国唐宋绘画艺术理论，Teil I und II in *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. 10［1934］, Teil III in Ostasiatische Zeitschrift, N. F. 11［1935］）。正是这三篇论文，尤其是他的学位论文，[72]集中体现了当时西语研究中国画学的最高水平。[73]

我们可以从他的学位论文所附参考文献［Literatur］，来追溯滕固当时的西语阅读和文献控制的能力。[74] 从所附三十四条参考文献以及正文注释中我们得知，滕固不仅完整地把握了当时海外汉学界对中国艺术和宗教研究的最高成就，[75]他还十分熟悉德语世界当时兴起的“艺术科学”、意大利新兴的克罗齐现代美学、以及英语世界从艺术鉴赏起家的艺术批评传统。[76]基于这一西学背景加之其深厚的国学素养，滕固中国画学研究的西语表述，便成了之后海外汉学界研究中国艺术理论无法绕开的新起点。

获密歇根大学美学与哲学博士的日本学者坂西志保（1896-1976），应该算是继滕固之后汉字文化圈里的第四位用西文向西方世界介绍中国画学的作家。

在滕固的博士论文由《东亚杂志》出版单行本的同一年（1935），坂西志保已将郭熙的《林泉高致》从汉语译成英文，由首次刊行冈仓天心《东方之理想》的约翰·默里公司［John Murray］在伦敦出版。[77]《林泉高致》的英译本给她带来了初步的名声。1939年，坂西志保出版了她在西方世界影响甚大的英文著作*The Spirit of the Brush*（《神来之笔》）。[78]该著实为对中国自东晋至五代画论选辑的英译，书后所附书目三十种，其中汉籍有《王氏画苑》和《佩文斋书画谱》，当代中国学者著作两部：郑昶1929年的《中国画学全史》和Ku Teng: "*Chinesische Malkunsttheorie in der T' ang- und Sungzeit: Versuch einer gechichtlichen Bertrachtung,*" *Sonderdruck aus der Ostasiatischen Zeitschrift*, 1935.[79]

七

二战不仅使"美术史"学科的母语由德语变成英语，而且使坂西志保和滕固一道成为了战争的牺牲品。[80]不过，战后重建的学术共和国（包括汉学）所承继的传统并没有忘记他们的贡献；但是，"致谢词"却变成了英语，例如直至今日，滕固的德文论文常被译成英文引用。

贡布里希在他的名著《艺术与错觉》（1960）中所选之中国艺术观念的例证，便来自坂西志保的《神来之笔》。[81]苏立文[Michael Sullivan]在1962年出版的《中国山水画的产生》一书中选择了四种流行于西方汉学界的"六法"英译，其中便有坂西的译法。[82]

至于滕固，他写于1932年的〈作为艺术批评家的苏东坡〉一文，便为西方学者将贺拉斯［Horace, 65-8BC］的"Ut pictura poesis"（诗如画）与中国古代"诗画一律"的艺术观念作比较研究提供了文献基础。[83]二战后海外汉学家就谢赫"六法"断句展开争论，[84]其中"二、二字"断的孤独坚持者艾惟廉［William Acker，1907-1974］，便认真参考了滕固的博士论文。[85]不过，艾氏的断句最终得到了来自汉字文化圈学者的支持。[86]

我想以林语堂（1895-1993）的英文著作*The Chinese Theory of Art*（中国画论，1967）[87]来结束本文。林氏读过孔达［Victoria Contag］和苏伯［Alexander Soper, 1904-1993］有关中国艺术思想的专论，但他不满于英语世界缺乏对中国画论更为完整的介绍；而瑞典学者喜龙仁［Osvald Sirén, 1879-1959］唯一一部稍显全面的*The Chinese on the Art of Painting*（中国画论，1936），却也"时时诘诎聱牙、难以理解和不得要领。"[88]故而要历时地复现中国绘画思想的演变，以成为高居翰［James Cahill］*Chinese Painting*（中

国绘画，1962）的补充文本。[89]由此而知，林语堂想写作的是一部中国绘画理论史，选辑从先秦的孔子到清代的沈宗骞共二十三人及其画论二十三篇。

林氏中英文训练俱佳，使其对中国画学的文本理解要好于许多前辈学者。例如，林氏对“六法”的英译比之前的学者所译都要精到。[90]林译去除了之前学者对“气韵”的玄学解释，用“a lifelike tone and atmosphere”替换了颇具基督教色彩的“spirit”、音乐特征强烈的“rhythm”和太过抽象的“vitality”。林译更接近汉字文化圈学者和读者对画学概念的理解。不过，他的中国绘画史知识基本囿于俞剑华（1895-1979）的《中国绘画史》（香港：商务印书舘，1962年版）。这种单一的学科知识储备，使他在写作该著时最终回到了20世纪上半叶部分中国学者编类书的老路。当然，这次是英文版的画论类编。在今天看来，不讲清中国文字与绘画的关系，不讨论“画”这个概念在中国文化史上的衍义过程，完全以“美的艺术”框定一部制像及其理论的历史，这是很难令人信服的。

最后我想借用杨树达先生之语表述出我辈的学术研究空间：“顾天下事创始者难为功……其卓绝者在是，其不无遗恨者亦在是。”[91]愿上述学者之卓绝处与遗恨处，共同成为学术推进的新起点。

注　释

【1】“汉字文化圈”指使用汉字或曾经使用汉字、并承传汉字所表述的汉文化传统的民族和国家。详见饶宗颐《符号・初文与字母——汉字树》，上海书店出版社，2000年；及冯天瑜《新语探源——中西日文化互动与近代汉字术语生成》，中华书局，2004年，第32-44页。

【2】《史记・朝鲜列传》记载燕人卫满率千余难民于公元前195年到达朝鲜之事。另有，长白朝鲜族自治县文物管理所，〈吉林长白朝鲜族自治县发现蔺相如铜戈〉，《文物》，1998年第5期；集安县文物保管所，〈吉林集安县发现赵国青铜短剑〉，《考古》，1982年第6期。

【3】何寅、许光华主编，《国外汉学史》，上海外语教育出版社，2002年，第2-3页。

【4】转自陆锡兴，《汉字传播史》，语文出版社，2002年，第223-224页。

【5】同注释4，第223-235页。

【6】《隋书・倭国传》谓其：“无文字，唯刻本结绳。敬佛法，于百济求得佛经，始有文字。”

【7】明治六年（1873）福泽谕吉提出减少汉字至两三千字的主张。1922年起规定，新闻限用3500个汉字。1933年，文部省规定标准汉字为2669字（陆锡兴前揭书，第393页）。

【8】转自严绍璗《汉籍在日本的流布研究》，江苏古籍出版社，1992年，第4页。

【9】严绍璗认为是疏漏（严书，第5页）；陆锡兴推断“只能是当时的字学蒙书《急就篇》”（陆书，第372页）；冯天瑜判断“可能是晋时流行本”（冯书，第48页）。

【10】《隋书・倭国传》：“开皇二十年（600），倭王姓阿每，字多利思比孤，号阿辈鸡弥，遣使诣阙。上令所司访其风俗，使者言：倭王以天为兄，以日为弟，天未明时，出听政，跏趺坐。日出，便停理务，云：委之我弟。高祖曰：此大无义理。于是训令改之。”日本学者谓此段记载无有日本史书相关记录故略而不计（王辑五，《中国日本交通史》，商务印书舘，1937年，第51-58页）。

【11】严绍璗前揭书，第19-20页。

【12】同上，第23-26页。

【13】本文有关日本历史的年代，据Marilyn Stokstad的*Art History*，2d. edition(New York: Prentice-Hall，2002)中由Stephen Addiss撰写的“日本艺术史”两章标出。

【14】王辑五，《中国日本交通史》，商务印书舘，1937年，第125页；严绍璗认为当在1179年之前（《汉籍在日本的流布研究》，第213页）。

【15】转自翁敏华，《中日韩戏剧文化因缘研究》，学林出版社，2004年，第11页。

【16】中国目录学史上的四部分类始于《隋书・经籍志》，而书画目录早已独立于四部之外。考其渊源，起自刘宋（420-479）。宋人虞龢首撰《二王镇书定目》，和宋末王俭《七志》（478）首辟〈图谱志〉，自此图画独成一类，得占目录之一角。南宋初年，郑樵（1104-1162）撰《通志》，之中〈艺文略〉将“画录”与“画图”归入“艺术类第九”；此外尚有〈图谱略〉，并谓：“图，经也。书，纬也。一经一纬，相错而成文。”郑樵所为，当视作对正统四部分类法的最初反叛（详见姚名达，《中国目录学史》，商务印书舘，1957年，第100-111页）。

【17】毕斐，《〈历代名画记〉论稿》，中国美术学院出版社，2008年，第124-128页。

【18】《中国丛书综录》（上海古籍出版社，1986年）“王氏书画苑”条子目缺漏《图画见闻志》，此依毕斐前揭书第126页“书影”补上。

【19】严绍璗前揭书，第118-119页。

【20】同上，第47-48页。

【21】Marilyn Stokstad, *Art History*, 2d. ed., New York: Prentice-Hall, 2002, p.861.

【22】姚名达前揭书，第177-178页。

【23】[韩]李正寿，博士论文《谢赫“六法”对朝鲜时代文人画的影响》，暨南大学，2003年。

【24】王勇，《日本文化——模仿与创新的轨迹》，高等教育出版社，2001年，第377页。

【25】转自严绍璗前揭书，第60-61页。

【26】同上，第116页。

【27】同注释23。

【28】转自[日]关卫，《西方美术东渐史》，熊得山译，上海书店出版社，2002年，第312页。

【29】转自王晓秋，《近代中日文化交流史》，中华书局，2000年，第291-292页。

【30】[德]李博，《汉语中的马克思主义术语的起源与作用》，赵倩、王草、葛平竹译，中国社会科学出版社，2003年，第26-27页。一般认为，这一转向的直接原因是1854年美国提督Perry强迫与日签订《日美亲善条约》。

【31】日本与西方世界的直接接触始于天文十二年（1543），葡萄牙巨型帆船抵达九州南端的种子岛，船上有“大明儒生”王直，号五峰。从此时到17世纪后期之前，日本主要是通过汉文西书摄取西方的天文地理知识，通过荷兰语书籍接触到西方的植物学和动物学（详见王勇前揭书，第351-385页）。但对于汉文西书的持久兴趣，我们可以从清魏源《海国图志》1851年传入日本引起的一系列反响窥见一斑（详见王晓秋前揭书，第27-35页）。

【32】冯天瑜前揭书，第211页。西书汉译向以利玛窦（1552-1610）1582年入华后译《天主实义》和与徐光启合译《几何原本》为开端。

【33】王勇前揭书，第381、385页。

【34】转自冯天瑜前揭书，第336页。

【35】[德]李博前揭书，第24-32页。

【36】朱京伟，〈现代汉语中日语借词的辨别和整理〉，《日本学研究》，1994年第三期。

【37】[德]李博前揭书，第45页。

【38】参见[日]岩城见一《感性论——为了被开放的经验理论》，王琢译，商务印书舘，2008年，第109-118页；以及Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and Arts*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp.163-227.（中译文参见P.O.克里斯特勒《艺术的近代体系》，邵宏、李本正译，范景中、曹意强主编《美术史与观念史》II卷，南京师范大学出版社，2003年，417-522页。）

【39】转自冯天瑜前揭书，第409页。按：冯天瑜谓“冈仓天心创制‘美术’一词”（冯书第329页），不确。西周作此御前演说时，冈仓天心刚满十岁；而schöne kunst以“美术”定名，起码在1871年便出现于奥地利政府为主办万国博览会给日本政府的德文邀请文书的日译文本中（参见陈振濂〈“美术”语源考——“美术”译语引进史研究〉，《美术研究》，2003年，第四期）。其实，“美术”一词此前已由西周通过对中国传教士所提供的译语“美的”[fine]和“艺术”[arts]作缩减而确定。

【40】See, Paul Oskar Kristeller, p.220, n.265.

【41】“历史”一词典出裴松注引《三国志・吴书》：“（吴王）虽有余暇，博览书传历史。”福泽谕吉1860年始用“历史”对译“history”（冯天瑜前揭书，第364页）。费诺罗萨1878年从哈佛大学毕业后即赴日本东京帝国大学任教，由于他对中国和日本艺术的知识，日本政府请他与冈仓天心等人于1887年创办东京美术学校。费氏1890年始任波士顿美术博物馆东方部主任。

1896年，费氏将东京讲演以"The Nature of Fine Art"之题，发表在*The Lotos*杂志的三、四月号上。在这篇文章里，他寻求绘画、音乐与诗歌所共有的"synthetic quality"（详见E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon, 1979, pp. 58-59）；他又于1912年出版了*Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*（London: William Heinemann Ltd., 1912）。

【42】［日］岩城见一前揭书，第103页。据岩城教授告知："美学"与"美术史"在日本的大学里初期合为一个研究室，直到21世纪的今天，例如京都大学仍是如此。

【43】内藤虎次郎，〈唐以前の畫論〉，《國華》，141（1902），143-147。见著录于Susan Bush and Hsio-yen Shih, com. & eds., *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), p.373；该书误注年代为1901年。

【44】详见［法］安田朴《中国文化西传欧洲史》，耿昇译，商务印书馆，2000年，第156-175页；另，［英］李约瑟，《中国科学技术史》第一卷〈总论〉，香港，中华书局，1982年，第357-362页。

【45】参见［英］李约瑟前揭书，第317-318页。

【46】"Les autres ont pour objet le plaisir... on les appelle les beaux arts par excellence. Tels sont la musique, poésie, la peinture, la sculpture et l' art du geste ou la danse" (p.6). Quoted from Kristeller, p.200, note 190.

【47】另两部为《耶稣会士通信集》[*Lettres Edifiants et Curieses Ecrites des Missions Etrangères par Quelques Missionaires de la Compagnie de Jesus*, 1702-1776]和《关于中华帝国及满蒙地理、历史、年代及物产等的记述》[*Description Geographique, Historique, Chronologique, et Physique de l' Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, 1735]；后者第三卷中即收有马若瑟[Joseph Marie de Prémare, 1666-1736]翻译的元曲《赵氏孤儿》。

【48】"Des connaissances qui consistent dans l' imitation" (D' Alembert, Oeuvres [Paris, 1853], 99 f. Cf. Encyclopèqie I [1751], p. I ff.) Quoted from Kristeller, p. 202, note 195.

【49】"Parmi les arts libéraux qu' on a réduit à des principes, ceux qui se proposent l' imitation de la nature ont été appelés beaux-arts, parce qu' ils ont principalement l' agrément pour objet. Mais ce n' est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaries ou plus utiles, comme la grammaire, la logique ou la morale" (105). *Ibid.*, note 196.

【50】"La peinture, la sculpture, l' architecture, la poésie, la musique et leurs différentes divisions composent la troisième distribution générale, qui naît. de l' imagination, et dont les parties sont comprises sous le nom de beaux-arts" (117). *Ibid.*, note 197.

【51】［英］李约瑟前揭书，第318页。

【52】同上，第98页。

【53】1847-1848年出版。我们今天沿用的"知识、本质、机器、平面、偶然、教养、同情"等词即来自该词典的厘定汉译词，该词典也于幕末、明治间东传日本，被之后多部"英和、和英词典"的编者所借鉴。

【54】Alexander Wylie, Notes on Chinese

Literature: with Introductory Remarks on the Progressive Advancement of the Art, and a List of Translations from the Chinese into Various European Languages, Shanghai: American Presbyterian Mission Press; London: Trubner & Co., 1867.

【55】毕斐前揭书，第41页。毕斐博士以《历代名画记》为线索，讨论了西方学术界对中国画学的接受过程。

【56】威妥玛发明的“汉字罗马拼写方案”经翟理斯的改进后长期通用于西方国家。中国在1980年代初依据“名从主人”原则用“汉语拼音”代替了“威氏拼法”。

【57】Herbert Allen Giles, *A History of Chinese Literature*, London: Wm Heineman, 1901, p. i. 按：何寅、许光华主编《国外汉学史》第213页认为“此话有些不确，因为在此之前，俄国的瓦西里耶夫在1880年著有《中国文学史纲》”。不过，瓦氏的著作更像中国文献导读类文字，因此翟理斯理应居此首创之功。

【58】René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1956, p. 20.

【59】Okakura- Kakuzo, *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art* of Japan, London: John Murray, 1903. 是书可视作第一部将中国、日本和印度艺术纳入东方艺术史体系，并与西方艺术史作比较的西文专著。笔者2003年11月曾赴日本京都大学专访此书初版，之后美籍以色列比较文学专家、中国艺术的海外重要推广者Iris Wachs博士给笔者寄来纽约E.P. Dutton and Company 1905年出的第二版；笔者写作本文即依据此版。2005年7月16日，Iris Wachs博士溘然仙逝。附记于此，以兹纪念。

【60】“Shakaku in the fifth century lays down six canons of pictorial art in which the idea of the depicting of nature falls into a third place, subservient to two other main principles. The first of these is 'The life-movement of the Spirit through the Rhythm of Things.' ...His second canon... is called 'The Law of Bones and Brush-work'.” *Ibid.*, p.52.

【61】有关“六法”西译的讨论，详见邵宏《衍义的气韵：中国画论的观念史研究》，江苏教育出版社，2005年，第19-25、108-134页。

【62】1. Rhythmic vitality; 2. Anatomical structure; 3. Conformity with nature; 4. Suitability of colouring; 5. Artistic composition; 6. Finish. See Herbert Allen Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art (Shanghai: Kelly and Walsh*, 1905), p.28.

【63】夏德[Friedrich Hirth]在《收藏家笔记片断》[Scraps from a Collector's Notebook, Leiden, 1905]的“附录一”里悉引翟氏译法[pp.57-58]；卜士礼[Stephen W. Bushell]的《中国艺术》[*Chinese Art*, II, 1906]、宾扬[Raurence L. Binyon]的《远东绘画》[*Painting in the Far East*, 1908]、福开森[John C.Ferguson]的《中国绘画》[*Chinese Painting*, 1927]和喜龙仁[Osvald Sirèn]的《早期中国绘画史》[*A History of Early Chinese Painting*, 1933]等著作里，“六法”英译均与翟理斯的译法大同小异。直到科恩[William Cohn]1948年出版的《中国绘画》[*Chinese Painting*, 1948]中的六法英译：1.rhythm and vitality; 2. significant brushwork; 3. realistic form; 4. right colour; 5. good composition; 6. the study of good models.由于翟理斯在1918年第二版《中国绘画艺术史导论》里，

已将第六法改译为“copying of classical masterpieces”，故科恩英译几乎是翟氏译法的翻版。

【64】泷精一的译法：1. Spiritual Tone and Life-movement; 2. Manner of brush-work in drawing lines; 3. Form in its relation to the objects; 4. Choice of colour appropriate to the objects; 5. Composition and grouping; 6. The copying of classic masterpieces. 转自川上泾，〈谢赫六法の歐米譯語〉，《美術研究》，第165号，东京，1952年3月；并见曹意强、洪再辛编，《图像与观念——范景中学术论文选》，岭南美术出版社，1992年，第248-286页。

【65】Taki, Seiichi: Three Essays on Oriental *Painting. London*, 1910. 见著录于Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, London, 1939, p.108.

【66】黄宾虹、邓实编，《美术丛书》第一册，江苏古籍出版社，1997年，第1-2页。

【67】详见毕斐前揭书，第35-36页及注释第165条。

【68】转自毕斐前揭书，第53页注187。在1909年汉堡殖民学院设立汉学学科之前，德国的大学里未设汉学学科，夏德1902年转赴美国大学供职并于1912年始任哥伦比亚大学汉语教授。

【69】金原省吾，《支那上代画论研究》，东京，岩波书店，1924年。金原氏是傅抱石（1904-1965）1933年留日时的老师，傅将金著的部分论述变成了自己撰辑的《中国绘画理论》（1935）中的按语，而傅书又成了俞剑华（1895-1979）《中国画论类编》（1957）之类著作的先声。

【70】维也纳学派的卓越贡献有：艾特尔贝格尔[Rudolph von Eitelberger, 1817-1885]18卷本的《中世纪与近代艺术历史与艺术技法文献》[*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, 1871-1908]，以及施洛塞尔[Julius von Schlosser, 1866-1938]的里程碑著作《艺术文献》[*Die Kunstliteratur; ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, 1924]。

【71】参见《滕固艺术文集》，沈宁编，上海人民美术出版社，2003年，第53-56页。

【72】前两篇论文的论点后来都在滕固的学位论文里得到阐发；笔者写作所依据的是单行本：Ku Teng, Chinesische malkunsttheorie in der T' ang-und Sungzeit: versuch einer gechichtlichen bertrachtung, Sonderdruck aus der Ostasiatischen Zeitschrift, Berlin: Waher de Gruyter & Co., 1935.

【73】以滕固译“六法”为例：1.Rhythmisierende Lebensaktivität; 2.Charaktervoller Pinselstrich; 3.die Form entspricht den Gegenständen; 4. die Farbe entspricht den Gegenständen; 5. Komposition; 6. Nachahmung.[*Ibid.*, p13]从字面上看，滕译基本依据翟理斯第二版(1918)的译法（详见注62），但他用图表解释“六法”的内在关系时却表现出中国学者对自身艺术理论传统的独特理解。

【74】Literatur如下：Bernstein, E., Lehrbuch d. historischen Methode und die Geschichtsphilosophie. 5. u. 6. Aufl. Leipzig 1908; Bauer, W., Einführung in das Studium d. Geschichte. 2. Aufl. Wien 1928; Erslev, K., Historische Technik. Aus dem Dänischen übersetzt von E. Brandt. München und Berlin 1929; Bonsanquet, B., History of Aesthetics 2. Aufl. London 1904; Dessoir, M., Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. 2.Aufl. Berlin 1923; Utitz, E., Grundlegung der

allgemeinen Kunstwissenschaft. 2. Bde. Stüttgart 1914, 1921;Bergson, H., Le Rire: Essai sur la signification du comique. 33. Aufl. Paris 1930; Croce, B., Ästhetik als Wisshenschaft d. Ausdruck und allgemeine Linguistik. Aus Ital. übers. Von K. Federn. Leipzig 1905; Derselbe, Grunriß der Ästhetik. Deutche Ausg. Von T. Poppe. Leipzig 1913; Kümmel, O., die Kunst Chinas und Japans. Wildpark-Potsdam 1929; Hirth, F., Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei. München 1897; Derselbe, Scraps from a Collector' s Note Book. Leipzig und New York 1905; Giles, A. H., Introduction to the History of Chinese Pictorial Art. A. Aufl. Shanghai 1918; Petrucci, R., Le Kietseuyuan Houa Tchouan, Paris 1918; Fischer, O., Chinesische Landschaftsmalerei, München 1921; Derselbe, Die chinesische Kunsttheorie, Sonderdruck aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXV Berlin; Waley, A., An Index of Chinese Artists, London 1922; Eitel, J., Hand-Book of Chinese Buddhism. 2 Aufl. London 1888; Edkins, J., Chinese Buddhism, a Volume of Sketches, Historical, Descriptive and Critical. London 1880; Schlosser, J., Die Kunstliteratur, Wien 1924; Waetzoldt, W., Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Leipzig 1921;1924; Dresdner, A., Kunstkritik, München 1915; Fontaine, A., Les Doctrines d' art en France de Poussin à Diderot, Paris 1909; Burger-Thoré, W., Französische Kunst im 19. Jahrhundert. Deutsche Bearbeitung v. Schmarsow u. Klemm. 3 Bde. Leipzig 1908-11; Panofsky, E., »Idea«. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie, Leipzig 1908-1911; Tietze, H., Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913; Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915; Derselbe, Die klassische Kunst, 7. Aufl. München 1924; Pattarge, W., Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930; Heidrich, E., Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917; Rolland, R., Millet, 2. Aufl. London 1920; Pater, W., Renaissance, London; T' ong Pao; Ostasiatische Zeitschrift. Ibid., pp. 64-65.

【75】正文注释中提到的日本学者日文著作有：大村西崖（1868-1927）的《支那美术史》（东京，1922）；梅泽和轩（1871-1931）的《六朝美术》（东京，1923）；伊势专一郎（1887-1964）的《支那的绘画》（第二版，东京，1922）和金原省吾的《支那上代画论研究》（东京，1924）。文献里提到的有夏德、佩初兹、翟理斯和魏理[Arthur Waley，1889-1966]等汉学家的著作，以及《通报》和《东亚杂志》汉学期刊。这些便是滕固对海外汉学研究的文献控制。*Ibid.*, pp.1，64-65.

【76】详见注74所引书目。

【77】Kuo His: *An Essay on Landscape Painting*, tr. by Shio Sakanishi. London: John Murray，1935. [Wisdom of the East Series.]

【78】The *Spirit of the Brush: Being the Outlook of Chinese Painters on Nature: From Eastern Chin to Five Dynasties*, A. D. 317-960, tr. by Shio Sakanishi. London: John Murray，1939. [Wisdom of the East Series.]

【79】 Ibid., pp.107-108. 坂西误拼读“昶”字为“Yung”。

【80】欧文·潘诺夫斯基[Erwin Panofsky, 1892-1968]1933年移居美国；萨克斯尔[Fritz Saxl, 1890-1948]1934年将Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg搬迁至英国；以及贡布里希[Sir Ernst H. Gombrich, 1909-2001]1936年由恩斯特·克里斯[Ernst Kris, 1900-1957]推荐赴英国工作；这种变迁使得这些德语学者必须用英语工作。坂西志保因“通敌”被美国政府监禁十余年；而滕固则英年早逝于战争所带来的颠沛流离。

【81】 See, E.H. Gombrich, Art and Illusion: *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, pp. 210 & n, 222 & n, 269n

【82】 See, Michael Sullivan, The Birth of Landscape Painting in China, Berkeley, 1962, pp. 106-107.

【83】 Hans H.Frankel, “Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility”, Comparative Literature, Vol.IX (1957), pp.289-307.

【84】 See, Susan Bush and Hsio-Yen Shih, Comp. & eds. Early Chinese Texts on Painting, Harvard University Press, 1985, p.23. 另见注61所引邵宏前揭书。

【85】 See, William Acker, Some T’ang and Pre-T’ang Texts on Chinese Painting, Leiden: E. J. Brill, 1954, pp. XLVII, 3, 4.

【86】见中村茂夫，《中国画论的展开》，京都，中山文华堂，1965年，第140页；钱钟书，《管锥编》第四册，中华书局，1979年，第1353页；范景中〈谢赫的“骨法”论〉（1980年），载《新美术》，1981年，第一期，后收入《图像与观念——范景中学术论文选》，1992年，第231-247页；阮璞〈谢赫“六法”原义考〉（1984年），载《美术史论》，1985年，三、四期；以及邵宏〈谢赫六法之法及其断句〉（1992年），载《新美术》，1997年，第三期。

【87】 *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art by Lin Yutang*, New York: G. P. Putnam’s Sons, 1967.

【88】 “It is my opinion that Sirén’s translations are cumbersome, hard to digest, and sometimes miss the point.” *Ibid.*, p. 3.

【89】 Ibid., p. 5.

【90】 First, creating a lifelike tone and atmosphere; second, building structure through brush-work; third, depicting the forms of things as there are; fourth, appropriate colouring; fifth, composition; and sixth, transcribing and copying.” *Ibid.*, p. 34.

【91】杨树达，〈马氏文通刊误自序〉，《马氏文通刊误》，上海古籍出版社，1991年，第1页。

日本当代中国书法史研究综述

祁小春

日本传统文化中的书法，并不是纯粹意义的艺术，而是锻炼品格、提高修养的一门学艺。和中国传统观念一样，日本人亦认为书法可以表现人的精神内涵与高雅境界，所以尽管书法源于中国，但他们从来就没有把书法视为舶来文化，而是作为本国固有的传统文化加以继承与发扬。自古至今，日本人十分重视书法，故书法研究的历史长，成就亦多。特别从近代到当代，日本学者凭借其优越的学术环境、良好的学术传统及丰富的学术资源，对中国书法展开了基础性与全面性的研究，经过几代人的努力，取得了骄人的成就，甚至在某些领域，其研究水平也不亚于中国。从这个意义上讲，了解日本当代中国书法史研究的状况，对于促进学术发展、开阔研究视野、获取学术信息等都有其积极意义。

本文题名“当代”者，概指日本战后(1945)至今六十余年的时间范围。学术是在不断发展进步的，研究内容亦在日益更新，为了尽量反映日本学术界最新研究成果与信息，本文的介绍重点放在二十世纪80年代以后。[1]

本文以综述形式介绍日本当代中国书法史的研究状况和具有代表性的学者及其研究，其中还将涉及诸如研究机构、学会、书法团体等相关情况。由于学术成果和信息量过大，不能一一在文中反映，故将自成体系的数据以表格目录形式附加在文后，以备检索。主要有：“数据表1”(《書論》所收中国书法史论文目录)、“数据表2”(《書学書道史研究》所收中国书法史论文目录)、“数据表3”(《西川寧著作集》所收中国书法史论文目录)、“数据表4”《中田勇次郎著作集》所收中国书法史论文目录·(附·《中田勇次郎著作集》以外的主要著作著书)、“资料表5”(《書道全集》所收中国书法史论文目录)、“数据表6”(《中國書論大系》目录)、“数据表7”(有关王羲之研究的主要论著目录)。凡见于上表中的著述论

文，在文中只作提示，不一一列举。

一　中国书法史研究的现状

（一）书法史研究的传统与特点

日本的书法研究(包含书法史在内)有两个特点：一是学术传统；二是社会基础。实际上，日本研究中国书法，与其汉学传统是密不可分的，因而书法研究的历史也很悠久，形成了独特的研究方法。因日本的汉学历史不属于本文讨论范围，兹不赘论。

书法从古至今都是日本人最喜爱的艺术之一。他们不认为书法只是书法家的专利，而是衡量一个人有无文化修养的标尺。所以，参与书法的日本人口非常多，社会基础也很广泛。近代的日本，由于受到西方艺术思潮影响，书法从传统艺术开始走向现代艺术。昭和初期(1926-1941)，日本民间纷纷成立了书法团体，比如泰东书道院、东方书道会、大日本书道院等等，并举办了大规模的书法展览，引起社会的强烈关注与反响，并产生了重大与深远的影响。从此以后，书法家们纷纷从书斋走向社会，他们的书法渐渐脱离实用而向艺术方向转型，从书斋走进了展厅。尽管日本书法在第二次世界大战间(1941-1945)曾一度陷入低迷乃至停滞，但战后不久，又迅速振兴，各类展事频繁，书法正式迈入“展览会时代”。与此同时，日本书法家开始以创作艺术作品的理念来改造书法，增加内涵，拓宽外延，并使其形式与种类多样化。例如，增加了前卫书，以追求纯粹艺术性和个性的自由；增加了近代诗文书(汉字与假名混同书写的现代诗文)，以亲和民众，实现书法大众化，使参与者日益增多。1946年，书道被纳入代表日本美术最高权威机构“日本美术展览会”（“日展”)第5科，[2]从此在日本艺坛确立了其牢固地位，成为日本具有代表性的艺术门类之一。

书法具有如此广泛深厚的社会基础，那么社会对书法的需求也必然随之而来。书法内涵丰富，有实践实用和理论研究两个层面，质言之，就是创作与研究。这二者本来就是不可分割的一体，但随着时代的发展，书法家无暇过多地顾及研究，所以研究只能由外部人士来参与，以满足社会与学术两方面的需求。正因为如此，书法的创作与研究分道扬镳亦是时代发展的必然，此即所谓书法界与书学界的分离现象。[3]

（二）研究主体——书学界与书法界

日本的书法研究主体大致可分为两类：一是书学界；一是书法界。书学界主要为大学、美术馆、博物馆、出版社或其他研究机构，研究人员多为专门从事书法史或者东方文化、文学、史学、文字学、哲学、美学、艺术史学以及美术造型等领域的学者，他们主要以学会及学术刊物作为学术活动的平台。书法界的研究平台主要在书坛，研究者多为书法家、书法评

论家以及其他书法关系者，研究活动通常只限于书坛范围内，成果亦多反映在各种书法团体的会刊杂志上。

这两类研究主体基本代表了当代日本中国书法史研究的主流，在学术研究方面彼此虽然也有相互协作的一面，但各自的治学理念和研究目的并非完全一致。一般来说，书法界致力于实践性研究(教学、技法与创作等)，书学界追求纯粹的学术研究(书法史论、书迹考证、书家研究等)。需要说明一点，两者的划分是相对的，因为亦有身兼学者和书法家双重身份者。比如在大学从事书法教育和研究的教师，本人可能也是活跃于书坛的书法家，在校内作为普通教师教授书法，在社会上又拥有自己的书法教室，招生课徒，并且带领学生参与“书坛活动”。

明治维新(1868)以来，随着日本跻身于近代国家之林，各个领域日趋分业化与专业化，反映在书法方面，开始出现创作与研究的“分离”趋势。如前所述，书法如同日本传统汉诗文等，乃其传统汉学文化中的一部分。在明治维新步入近代化国家以前，日本的传统汉学既是学问也是教养，书法亦然。学者善书法，书家通汉学，研究与创作并未划分彼此。明治时代(1868-1912)以降，因受西方的影响，日本的学术和书法都朝着专业化方向发展，到了大正时期(1912-1926)，原本作为文化人教养的汉学和书法逐渐分道扬镳：汉学向纯学问化方向发展，书法向纯艺术化方向发展，彼此间原有的根连关系逐渐退化乃至消亡。正如神田喜一郎先生指出的那样：“像长三洲、岩谷一六、日下部鸣鹤那样的书法家，暂且不论其书艺，即使作为诗人、汉学家，亦具备毫不逊色于专家的学识本领。然而进入大正时期，类似这样的人物几乎凋零殆尽。学者、诗人殆不善书，而书家则只是书技层面的专家而已，二者之间出现了巨大断层，这也是在日本书道史上发生的最显著变化。这样一来，日本的书法只能越来越技工化，朝着近于一种曲艺化的方向突飞猛进。这就是日本书法的现状。”【4】这样发展的结果，也直接导致书法研究成为非书家的“专业”领域。(按，此所谓非书家，主要指具有“中国学”学术背景的研究者)近代的教育体制，一般的学科教育和研究机构，基本上都集中在高校，书法亦然。日本近代的大学教育体制是明治时期从西方引进的，学科设置等也全部仿照西方模式。日本的大学设立艺术或美术等学科，但书法是被排除在外的，因为西洋这些学科中没有书法，故在日本的大学艺术或美术学科，书法并未取得“合法”地位。在一般大学，书法只是一门为获得“教职”资格而开设的必修或选修科目，在有书法学科的大学，书法附属于教育教养学科或日本语言文学或日本文化学科。至于大学中的书法史论研究，除了书法专业中有一些相关科目外，一般归类于中国文学文化史领域，也就是说多由中国学领域的学者“兼职”为之，久之，这些人渐渐也就成为了书学研究领域的主角。

日本的书法界与书学界在组织与人员结构上，基本属彼此毫不相关的

两个领域。

前者是由书法家及学生组成的，以授受书法技艺，组织书法展览、入选获奖为目的民间会派，许多小规模的书法会派多附属于更大的会派。各书法会派一般发行“竟书志”（会刊），主要登载书法练习用的命题和“手本”（教授者为学生临摹练习而书写的示范作品）以及学生的“竟书”成绩。这类“竟书志”在全国多至数百种，其中虽偶尔有一些研究文章，但大多数偏重于技法层面的解说和经典名迹的介绍，总体来说，学术性并不高，与学术杂志有本质的区别。当然，规模较大的书法团体的会刊，常常登载一些学术性较高的论文，撰文者也多为著名书法家和以及书法研究方面的专家学者，但这类文章毕竟和纯学术的研究论文不同，因为它面向的读者不是学界中人。总之，在日本，书法家不太关心书法史研究的现象确实普遍存在。

至于后者，专门从事书法史研究的人在日本并不多，他们多为“兼职”者，一般来自大学、博物馆、美术馆或其他研究机构以及社会各阶层，组织形式小则研究班，大则研究会、学会，有的大型学会还能得到财团支持。这类研究团体是由各领域的研究者自愿参加的在形式上较为松散的研究群体，其规模远小于书法团体。

在书法研究层面上，日本的书法界与书学界，即书法家与书学研究者，虽然彼此也存在协作关系，但所关心的问题却是各不相同的。因为书家是以书法为职业，通过教授技艺和知识获取报酬，因而他们研究书法的目的以及关心的问题也多侧重于书法教育方面，比如热衷于做一些有利于书法教学与创作方面的工作，如编辑各类“墨场必携”、字典以及历代名迹、临碑摹帖范本等，一般不涉及更深的研究。

书法家不过多地介入研究，势必由其他领域的研究者取而代之。由书坛外部人士参与书法研究，是日本书法研究领域的一个特色。如上所述，书坛外部成员主要来自各大学或中小学教师、研究机关研究员、各美术馆博物馆学艺员、书画收藏家、公司职员、研究生或大学生甚至一般家庭主妇，因为他们多为“兼职”作研究者，不需依靠研究谋生，所以研究动机多出于兴趣爱好，很少乃至毫无功利性，故往往可以关注纯学术性的问题，能很专注深入地做研究。实际上，代表当代书法史研究最高水平的专家学者，往往就是这些非书法家的研究人员。[5]

当然，在日本书法界也有很多在中国书法研究方面造诣极深的学者型书法家。比如前文神田喜一郎所列举的明治时期以来具有代表性的学者型书家长三洲(1833-1995)、岩谷一六(1834-1905)、日下部鸣鹤(1838-1922)以及北方心泉(1866-1943)、中林梧竹(1827-1913)、西川春洞(1847-1915)、中村不折(1866-1943)等等大家，都是学艺双修的杰出人物。至于当代著名的代表性人物西川宁(1902-1989)，乃于书法研究贡献极大的学者型书法家。然而，现今

日本书坛这种类型的书法家越来越少。

（三）研究机构及刊物

本文以下将大量列举日文刊物名称。日语名称多为汉字，有的几乎与中文同文同义，其大意不难理解，为保持文献名称原貌，故原则上不作翻译，但对个别假名外来语名称，则附译名于其后。

1. 学界的情况

日本书学界的情况，如上所述，基本上由各大学或研究机构的研究者构成，其学术研究活动和成果，主要通过相关学会和学刊反映。在日本，开设书法专业的大学主要有：

国公立大学：

岩手大學教育學部 / 新潟大學教育人間科學部 / 筑波大學藝術専門學群 / 東京學藝大學教育學部 / 静岡大學教育學部 / 京都教育大學教育學部 / 奈良教育大學教育學部 / 大阪教育大學教育學部 / 福岡教育大學教育學部 。

私立大学：

二松学舍大學文學学部中国文学科 / 花園大學文學部國文學科 /佛教大學人文學科 / 大東文化大學文學部 / 京都橘大學文學部 / 四國大學文學部 / 安田女子大學文學部 / 尚絅大學文化言語學部 / 了徳寺大學藝術學部。

从开设书法专业的学科来看，国公立大学基本将书法专业置于教育大学的教育学科中，而私立大学则置于文学部的日本文学之下，纳入艺术学科的大学不多，而日本的美术、艺术大学则基本不设置书法专业。此现象亦反映出日本对书法的学科定位，即不是把书法作为纯艺术或美术看待，而是如同花道茶道一样，属于文化教养方面的一门学艺。

设置书法专业的大学一般都有相应的研究会，有条件的还发行研究刊物。如大东文化大学的书道研究所发行的《大東書道研究》、四国大学的书道文化研究会发行的《書道文化》等等。全国性的高校书法研究组织，有被称之为“大学书道三学会”的“日本教育大学协会全国书道教育部门”(简称“教大协”)、“全国大学书道学会”和“全国大学书写书道教育学会”，是得到日本官方学术机构“日本学术会议”支持的全国高校的学术团体，研究人员来自日本高校从事书法教育的教师及研究生，其中与中国书法史研究有关的主要是“全国大学书道学会”，会刊《全國大學書道研究》(2007年后更名，前为《全國大學書道學會紀要》)中时有相关研究论文刊载。

在日本大学从事书法史的研究者多为社会、人文学科领域的研究者，研究成果通常发表在本研究领域的学会刊物中，更多的是发表在其供职大学的“研究纪要”(即学报)上。

就书法史研究专业的领域而言，除高校以及其他研究机构外，在社会

上最有代表性的学术研究团体有：一是由个人创办的“书论研究会”(1971年，杉村邦彦创立)，发行研究会刊《書論》；另一个是曾经得到“日本学术会议”支持的全国性学术团体“书学书道史学会”(1990年创立)，发行研究会刊《書學書道史研究》（关于二学会和会刊情况详见后文）。

在书法界，最著名的书法专业杂志是艺术新闻社发行的《墨》。《墨》尽管是没有学会背景的商业性杂志，但以学术水平高、数据性强、印刷精美、内容形式生动多样及图文并茂为特征。自1976年7月创刊以来，《墨》深受业界人士欢迎，成为当今日本书法界最负盛名的品牌杂志。《墨》为双月刊，每期都有特集介绍古今著名书家和书法名迹，还不时推出临时增刊、别册《墨》(后改名“《季刊·墨ｽﾍﾟｼｬﾙ》［译：季刊·墨特号］)。在《墨》上撰文者一般为日本书法界或书学界的一流书家学者，故学术性很高。《墨》经常推出中国书法史研究方面特集，如：

“王羲之”特集(1986年第7期)、“顔真卿”特集(1987年第1期)、(蘇東坡)特集(1987年第9期)、“初唐の三大家”特集(1988年第1期)、“鄭道昭”特集(1989年第3期)、“米芾”特集(1989年第11期)、“吳昌碩”特集(1994年第9期)、“王羲之十七帖”特集(1995年第3期)、“明·清の書”特集(1999年第7期)。

《季刊·墨ｽﾍﾟｼｬﾙ》也推出：

“王羲之”特集(1990)、“顔真卿”特集(1990)、“圖說中國書道史”特集(1992)、“中國清朝の書”特集(1992)、“中國碑刻紀行”特集(1993)、“中國書道史の十人”特集(1996)等等，特集中有著名学者专家的文章，以下以《季刊·墨ｽﾍﾟｼｬﾙ》“王羲之”特集为例，看看其中所收文章篇目（后所录均为1990年作者当时的职务、职称）：

中田勇次郎《日本の書と王羲之》(京都市立藝術大學名譽教授)
石川忠久《王羲之と蘭亭の遊》(櫻美林大學教授)
今井凌雪《王羲之の芸術と書法》（日展参事）
源川彦峰《王羲之小伝》(二松舎大學助教授)
杉村邦彦《王羲之における旅》（京都教育大學教授）
森野繁夫《蘭亭詩について》（廣島大學教授）
吉川忠夫《王羲之と山水》（京都大學教授）
魚住和晃《西域出土殘紙と王羲之》(神戸大學助教授)
藤原有仁《二王的展開》(北陸高校教諭)
塚本宏《〈世說新語〉に見える王羲之像》(和洋女子短期大學助教授)
横田恭三《“蘭亭真贋”四世紀》(埼玉縣立飯能高校教諭)
源川彦峰《〈蘭亭序〉中の異體字》(前出)
陳舜臣《幽雅と勁健》(歴史小說作家)
福井光司《“遊心”の哲學から“遊目”の文芸》(中國哲學研究者)
江口尚純《〈羲之略年表〉王羲之こぼれ話》(早稲田大學研究生)

其中很多执笔者都是当今中国书法史研究领域中的一流学者。

1987年，美术新闻社创刊的月刊《書道研究》也是一部非常重要的专业研究刊物，虽现已停刊，但已刊内容非常值得注意。该杂志每期都有特集，以中国书法史研究内容居多，撰稿者多为全国著名学者和书家，专题论文的学术水平很高。例如1987年7月号特集“王羲之書法の研究”；8、9月号特集“シルクロード[译：丝绸之路]の文字と書”(1)、(2)；1988年1月号特集“歐陽詢と《九成宮》の研究”；4月号特集“說文解字の世界”；5月号特集“敦煌と敦煌文書”；6月号特集“龍門二十品の研究”等中，都有不少质量较高的论文。

日本各大博物馆、美术馆一般都发行研究纪要和展览图录，为了配合藏品展览，展览图录通常登载藏品解说，这类图录中与书法史研究有关的论文虽然不多，但研究纪要则有时也登载一些专业论文。比如收藏中国明清书画颇富的澄怀堂美术馆(财团法人澄怀堂美术馆)所发行的研究纪要《澄懷堂》第一号(2000年9月)中，就有两篇中国书法史研究论文：杉村邦彦《許友の生涯と書法》、弓野隆之《方孝孺の書法と書論——楷書梓人傳冊をめぐつて—》。

另外，在日本也有一些规模大小不一的书法博物馆与美术馆，如书道博物馆(台东区艺术文化财团)、成田山书道美术馆、观峰馆(日本习字教育财团)等等，后者还定期发行《觀峰館紀要》，是研究书法藏品的学术刊物。例如第1号(2005)刊载论文：萩信雄《高貞碑拓本箚記》、西上实《金石に託した墨戲一姚華の潁拓について一》、塚本祐士《中国近代繪畫鑑賞への一視座》、志民和仪《馬鳴寺根法師碑をめぐる若干の問題》。

目前日本还没有全国规模的书法研究目录专书，但有与东洋美术相关的文献目录，如：

（1）《東洋美術文獻目錄》東京國立文化財研究所，美術研究所，1941。

（2）《日本東洋古美術文獻目錄》東京國立文化財研究所，美術研究所，1941。

（3）《日本美術年鑒》所收“古美術文獻目錄”，1936。

（4）《東洋學文獻目錄》京都大學人文科學研究所附屬東洋學文獻センター，1936。

所收截止于1935年、所收截止于1965年，作为学术信息已嫌陈旧。虽每年都发行，所收书法研究方面的论文太少。所以，1966年以后的相关研究信息还应去日本的大学或研究机构寻查，大学或公共图书馆一般都有各大学的学刊杂志、研究纪要等，公开阅览，寻检方便。至于大学外的学会或者美术馆、博物馆发行的会刊学刊，可以通过该机构事务所(查找其网络地址)寻查。在此介绍一部大型论著资料集：

《中國關係論說資料》[6]

在日本的中国学研究领域，凡是学刊杂志所载具有一定水平的论文，一般都被所收录。卷帙浩瀚，广收博采中国学各领域的学术论文，书法研究收在“艺术”或“文化”类。日本的各大学或部分公共图书馆一般都有，并且开架供阅览查寻。

2. 书界的情况

日本书法史上，“书流”[7]传统悠久，以和样书道最为盛行，唐样书亦有类似传统。其特征是，师徒谨守一家书风，世代相传，形成一种序列流派。日本近现代以各种“会派”名义结成的书法团体，有很深的“书流”传统痕迹，尽管在“会派”在运营运作机制等方面已与“书流”有很大的不同，但在传统习惯上的联结关系还是十分清晰的。日本书法家按照其师承关系，分别依属各自的“会派”，从上至下形成了一张巨大的书法师承关系网，其实这也是当代日本书法团体的基本谱系[8]。从明治后半期以来，日本民间中小型书法组织纷纷成立，从大正至昭和初期，大型的书法团体也应运而生，推动了日本书法的近代化进程。各个书法会一般都发行会刊，这类书法会刊种类繁多，但研究水平基本上不高。不过，在早期的日本书坛，情况就有些不同，因那时书法的创作与研究尚未“分离”，一些书法家的汉学素养很高，大部分人既能创作又能研究，故日本早期的书法杂志(其中大部分已经停刊)中有不少文章学术水平很高。比如，东洋书道协会发行的《書品》，就常登载包含西川宁在内的许多数书家与学者的论文。

以下，列示较重要的书法杂志以备参考(有些早期杂志虽已停刊，但只要有学术价值者一并录出)。

《書苑》(法書會發行。已停刊，名著出版出覆刊本)

《書道及畫道》(書道及畫道社發行。已停刊)

《書勢》(大同書會出版部發行。已停刊)

《書道春秋》(書學院雜誌部發行。後改為《書藝》，平凡社發行。均已停刊)

《書苑》(三省堂發行。已停刊，省心書房出覆刊本)

《書道》(泰東書道院發行。已停刊，東洋書道協會出覆刊本)

《書品》(東洋書道協會發行。已停刊，東洋書道協會出覆刊本)

《書學》(日本書道教育會發行)

《墨美》(墨美社發行。已停刊)

《不手非止》(不手非止刊行會發行。已停刊)

《書と書論》(書と書論研究會發行)。

虽然这些杂志的出版年代很早，作为研究已略嫌陈旧，但其中还是有不少高质量的论文值得关注。比如西川宁、松井如流 (1900-1988)等人在

《書品》上发表的著名论文，后来都再度收入了其个人著作集或文集中。从书法史研究角度看，《書苑》和《書品》最值得注目。前者的特点主要是介绍书法碑帖名迹，资料信息量大，且并不限于名迹，有不少冷僻数据也时有出现，是一部书法碑帖数据的集成。《書苑》刊行的历史很长，从1909年创刊，至1920年共发行了100期。1937年，三省堂作为学术杂志正式出版。《書品》是以研究古代书法为主旨的学术性刊物，其中书法史论的论文非常多，时常推出"特集"。自1949年创刊，1989停刊，一共发行了300期。在书法史论研究领域，《書品》中的论文至今还经常被研究者引用，可见其学术性之突出。

（四）代表性的出版机构——二玄社

在日本，出版各种美术方面书籍的出版社很多，其中也出版一些书法方面的书籍，但像二玄社这样的大量出版书法研究书籍的专门出版社却并不多。二玄社是日本出版书法图书方面首屈一指的著名出版社，自1955年创立以来，至今已有五十多年的历史。二玄社建社当初，是以书法为主的东亚美术书籍的专门书店，后来也开始经营有关汽车方面的杂志、书籍，亦取得巨大成功。五十多年来，出版了大量高质量、高水平的书法图书，在书法出版界树立了不可取代的权威地位。

二玄社出版的书法图书种类繁多，以下就其与中国书法史论研究相关的书籍分类列出以供参考，其中有些重要书籍还将在后文中陆续介绍。另外，有关入门的实用书籍、技法、临摹、篆刻、硬笔、欣赏、字词辞典以及墨场必携等非研究性质的书籍，不一一列示。

1. 全集系列类:《西川寧著作集》10卷、《中田勇次郎著作集》10卷、《中國書論大系》18卷、《法帖大系 淳化閣帖》10卷、《書の宇宙》24冊、《中國法書選》60冊、《中國法書ガイド》60冊、《故宮法書選》8卷、《原色法帖選》49冊、《篆隸名品選》7卷、《篆刻全集》10卷、《敦煌法書叢刊》29冊、《書跡名品叢刊》208冊等。
2. 名迹作品类:《王鐸の書法》5冊、《傅山の書法》、《陳鴻壽の書法》、《何紹基の書法》、《楊峴の書法》、《西泠八家の書畫篆刻》、《生誕160周年記念呉昌碩書画集》、《呉昌碩のすべて》、《蘭千山館書畫》2冊、《虛白齋藏書畫選》、《黄庭堅》2冊、《董其昌の書畫》2冊、《金石家書畫集》2冊。
3. 书道史类: 《書の文化史》3冊、《中國書道史年表》、《和漢書道史》、《書の歴史ー中国篇ー》、《文字の発見が歴史をゆるがす 20世紀中国出土文字資料の証

言》、《中国書論集》、《書の実相－中国書道史話－》、《米芾—人と藝術—》、《趙子昂—人と藝術—》、《新編 唐代書人傳》、《中国近代の書人たち》。

4. 论考类：《書苑彷徨》3集、《書の周辺》5集、《中国書道の新研究》2册、《中國書論集》、《猗園雑纂》、《明清書道図圖説》。

此外，最值得称道的是二玄社开创的真迹复制的宏伟事业。至今为止，二玄社使用日本的先进技术，对台湾故宫博物院、上海博物馆、辽宁省博物馆以及美国等所藏的四百多件名画法书真迹进行了大规模的复制，复制作品质量优越，不下真迹一等，完全再现了原迹面貌。二玄社的出版详情，可参考同社整理出版的《二玄社书道美术图书目录》。

二 代表性的学术观点、学术刊物以及学者

（一）书法史研究的对象与范畴——日本学者的观点

一般来说，在文化史上发生的一切与书法艺术有关的现象，都应作为研究对象而纳入书法史研究的范围内。在这一方面，中日学界并无二致，然而在研究的具体角度、理论、方法及处理数据的手法等方面，却未必一致。以下就书法史研究的对象与范畴中的问题，介绍日本学者较有代表性观点。

杉村邦彦在《中國書法史を研究するための心構えと方法について》[9]一文中，阐述了他的主要观点。现简要归纳如下。

1. 关于书法史研究的“情况”问题。他认为，不能只着眼于书法史内的个别问题，应该从更宽广的文化史或精神史角度来把握书法史总体构造。他提出一个观点，即书法史研究首先须要调查诞生或制造作品的母体“情况”(信息)。某一时代、某一环境(社会)下的某一人，他的世界精神和内心活动必定反映在其作品之中。时代、环境(社会)等历史的或地理的要素制约和规定人的存在，这些综合的因素称之为“情况”。人的存在不以其主观意志为转移，而是受历史的、地理的客观条件制约，所以任凭他的精神世界多么丰富、内心活动多么自由，所创作的作品中必然或多或少地留存受那个时代的历史或地理条件影响的痕迹。所以，考察诞生作品的母体“情况”，是书法史研究不可或缺的重要环节之一。杉村还将书法作品分为两类，一个是“诞生”的，一个是“制作”的，一般艺术作品以后者居多，而前者正是书法艺术的特殊性所在。比如古人的诗文草稿、书信尺牍等多是自然“诞生”而非刻意创作的“作品”，与其他门类的艺术作品相比，书法作品中“诞生”出来的名作数量多，艺术性也极高。实际上这里

涉及的问题很多，比如书人的定义、书人的社会地位以及职业意识等，皆与之有密切联系。例如“书与人之间的关系”、“书法为文人书斋诞生的艺术”、“为何有文人画却没文人书”以及“技法与余技”等等，这些问题都不是孤立存在的，应在“情况”中寻求解答。

杉村主张“情况”调查，对于考证式研究也十分有用。拥有充分的“情况”可以使其间隐存的各种关系逐渐清晰起来，仔细检讨分析各“情况”之间的关系，有利于客观地认识与把握考察对象。比如，杉村最近的论文《王羲之〈遊目帖〉考》，[10]全文长达四万余字，其文构成如下：一、绪言；二、《遊目帖》的内容；三、书画录中所记载的《遊目帖》；四、《遊目帖》的观记和印识；五、《遊目帖》的题跋；六、关于《遊目帖》旧藏者安达万藏；八、《遊目帖》的用纸；九、结语。从其构成不难看出，作者对调查“情况”的重视。这是一篇典型的分析各种“情况”的考据论文，文中运用竭泽而渔的手法，搜集古今中外几乎所有与《遊目帖》有关信息，分析各种“情况”之间的关系，在证明可能性的方面，体现出研究上的强大优势，得出的结论也具有说服力。

2. 关于书法史的研究领域。他认为，书法史总体可分为：①书人研究；②作品研究；③书论研究。三领域彼此相对独立，又相互关联。

（1）书人研究。书人的范围较书家更宽泛，只要其人创作了一定数量的优秀书法作品，并在社会和历史上获得一定评价，都应归类书人之列。如正史传记、碑志等文献中所记载某某“善书”、“工书”、“能书”者即为书人。欲深刻理解书家的作品，就必须透彻地了解书家其人。因此杉村提出探究书家“人物形象”的概念，主张以“语言”与“形象”作为考察手段。“语言”包括：一是书家自作和他作的作品，二是作品以外的文字数据(自作诗文、传记数据)。通过分析考察传记数据，达到还原书法家的“人物形象”之目的。“形象”就是书法作品，通过欣赏分析书法作品，以究明书法家的“人物形象”及其追求的艺术本质。杉村认为，如果说文学是“语言”的艺术，绘画、雕塑是“形象”艺术的话，那么书法则是“语言”与“形象”合二为一的艺术。所以，欲全面探究书家的“人物形象”，就必须将二者有机地结合起来作综合考察，以求得某种统一，这也是书法艺术与其他艺术不同的特点。他还主张用“读解”和“观赏”两种不同方式欣赏书法作品，在反复欣赏过程中深化“语言”与“形象”的特质，寻觅二者之间的关联和统一。久之，书家的“人物形象”就会慢慢地凸现出来。即在研究某一书家时，须从他的“语言”中发现问题，并置诸“形象”中予以检验，反之亦然，在这种反复检验过程中，深化对书家的理解。杉村特举颜真卿(707-784）为例，将文献“语言”中所记载的其人“刚直”、“弘裕”评语，置诸书法作品的“形象”中予以检验，再将书法作品的“形象”感觉放在“语言”评论中加以核实，最终结果获取了二者高度的统一，于是

完整的颜真卿“人物形象”跃然而出。[11]

（2）作品研究。研究对象会因研究目的和角度的不同而变化。比如，可以某一书家的作品作为考察对象，也可以某一作品群(如龙门造像二十品)作为研究对象。以前者为例，研究过程大致为：首先，尽可能广范围地搜集作品数据；其次，分辨考订真伪(有些特殊场合需要注意。如不是真迹的模搨本、临本等，其本身就具有“作品”意义，不能以真伪标准一概而论)；再次，取其有年代可考的作品，按时间先后顺序排列，以分析归纳其人一生固有的书法风格，还可以根据其各个不同时期的风格变化，划分其作品的风格期，并且考察作品风格转变的原因。这里还包括个人书风与时代书风的转变，它涉及书法样式史问题，是有关于艺术风格的理论问题。

关于书法的时代风格问题，作者总结古今几种具有代表性观点：①南朝宋虞龢以及唐孙过庭“古质今妍”说；②明董其昌以降“晋韵、唐法、宋意、元明态、清学”说；③清阮元“南北书派论”与“北碑南帖论”；④神田喜一郎“中国书法两大潮流”；⑤杉村邦彦“文字造形所体现的时代性”等(后文介绍)。

3. 书论研究。从广义上来说，凡是与书法有关的所有论说均属书论范围。本来，专门讨论书法艺术的论说，应是书论的核心内容，如唐孙过庭(265-420)《書譜》之类，即其典型代表。但这类书论文献毕竟太少，反而古人一些与书法有关的各种言谈论说数量很多，范围亦广，可资书论研究之用者甚多。在讨论如何研究书论时，杉村强调必须探讨书论是甚么人在甚么场合基于甚么立场持甚么观点说出或撰写的？此颇关乎能否正确读解书论。他认为在书法史上，最能理解和反映A书人的书法艺术及其“人物形象”的书论，往往在A的书论中找不到，反而需从与A同时的B或后世的C的书论中寻找，而后者往往有比A本人更为准确客观的评说。了解这个现象亦关乎书论的正确读解。另外，杉村还提出应如何结合作品阅读书论，或借助书论读解作品的方法，特举西川宁《楷書の書法》[12]一文为例。西川宁指出，包世臣(1775-1855)的书论“逆入平出”说，乃从其师邓石如（1743-1805）继承而来，又为其门人吴让之(1799-1870)及赵之谦（1829-1884）等所继承，并以各自不同的形式加以表现。其实“逆入平出”是风靡咸丰（1850-1861）以降清晚期书坛的一种主流笔法，为了用笔墨在纸上再现北碑强劲笔法(或刻法)，故多用逆笔以增强笔纸之间的抵抗(摩擦)感。“逆入平出”不只是一种笔法，而是代表了一种书风，是诠释清末书法样式论的关键词。

书人、作品、书论是中国书法史三个重要研究领域，最理想的研究方法是将三者有机地结合起来，唯其如此，研究内涵才可能丰富起来。另外，在书法与诸相关领域的关联方面，杉村认为，书法史研究还可以结合或参考其他相关学科，作互相的比较研究。为此，他提出如下研究方案，认为都是有

待于开发或进一步深化的研究领域：

书法与文学(略)

书法与绘画(如书画融合、书画同源、书画题跋诸问题)

书法与音乐(如书法于交响乐、标题音乐的近似性问题)

书法与建筑(如壁书、匾额、楹联、屏风以及制作收藏鉴赏的场所建筑等)

书法与政治·制度(书体统一、九品中正法、书博士、科举、身言书判、书画学博士等)、

书法与经济(书法作品的买卖、润格等)

书法与学校教育(学校与私塾、鸿都门学、弘文馆、书学、书学博士等)

书法与印刷文化(木板活字印刷的发明普及、古籍版刻书法、印刷字体以及照相印刷技术的普及和影响等)

书法的收藏与鉴定(如题跋、鉴赏印、展览会)

书法与社交(即席挥毫、合作、应酬、题跋等)

书法与设计

书法与文具(文房清玩)

书法与裱装

（二）代表性的学刊——《書論》和《書學書道史研究》

《書論》与《書學書道史研究》分别隶属于“书论研究会”和“书学书道史学会”。可以说，这是是当今日本中国书法史研究方面最专业、学术水平最高的学刊。

书论研究会现任会长杉村邦彦(关西地区)，副会长石田肇(关东地区)，全国会员约有二百余人，每年定期举办一次研究大会，年间还举行各种公开讲座以及参观学习等活动。研究会创立者杉村邦彦，1939年出生于日本大分县，1962年毕业于京都大学大学文学部史学科东洋史学专业，1967年同大学研究生东洋史博士课程毕业。在中国书法史研究方面，师事神田喜一郎、中田勇次郎二先生。现为京都教育大学名誉教授、四国大学教授。原书学书道史学会副理事长、国际局长，书论研究会会长，为当今著名的中国书法史研究权威。

杉村1972年4月创立书论研究会，并任会长(中田勇次郎先后任名誉会长、顾问)，于同年8月发行创刊号《書論》杂志。“书论”并非只是狭义上的书法理论，正如该志宗旨所言，乃“书法与书法文化的综合性研究”。《書論》名义上是研究会发行，而实际上杉村邦彦一人身兼组稿、编辑、发行等工作，所有出版费用也基本上是他一人负担。全以个人之力维持一份学术杂志，而且三十多年来坚持不懈，十分不易。《書論》问世以来，

受到日本书学界的好评。例如《書論》刊行一年后，西川宁曾在著名的“昭和兰亭纪念展”上的讲演会上高度评价《書論》(1973年“昭和兰亭纪念展”上的讲演《王羲之蘭亭序 · 張金奴本について》)。《書論》至今现已发行了三十六期，为学界公认的高水平学术杂志。从1979年以来，书论研究会每年举行一次全国性“书论研究会大会”，至今已举办了三十次。一般在大会期间还同时举办“特别展示”，陈列与大会主题有关的数据，会长及收藏者向与会者解说展示品。研究者在大会上宣读的优秀论文一般收入《書論》。《書論》所收论文在某种程度上反映了日本近三十年中国书法史研究的基本状况和水平，论文作者也是著名的研究权威、或者活跃在研究第一线的知名学者【13】(参照“数据表1”)。

单靠个人或几个志同道合者运营一个学会和学刊，能力终究有限，故书论研究会的规模并不大。1990年，日本成立了“书学书道史学会”，该学会是得到日本官方机构“日本学术会议”支持的全国性学术团体，学会以“推进书学与书法史学及其相关的文化研究向前发展，增进国际交流”为宗旨。现任理事长古谷稔(大东文化大学教授)、副会长大桥修一(埼玉大学教授)、杉村邦彦(四国大学教授)。全国会员约五百余人，其中以大学教师、博物馆或美术馆的研究人员为主，每年定期举行一次研究大会，不定期举行国际学术研讨会。1991年会刊《書學書道史研究》创刊号问世以来，至今已发行了十七期。书学书道史学会聚集了全国书法史研究方面实力最强的专家学者，对于投稿《書學書道史研究》的论文，采取专家匿名审查制度，以维护学术研究的高度与公正性。(参照“资料表2”)。此学刊的问世不但填补了《書道研究》停刊以后书法史研究园地的空白，而且在专业和规模上均远超后者。

就目前状况来说，活跃于以上两个学会的研究者(很多人都是二会的会员)，是现今书法史研究领域中最具有代表性的研究群体，他们的研究基本反映本领域最高水平。所以，对于这两个学会的研究动向和成果尤其值得关注。

（三）代表性的学者——西川宁和中田勇次郎

在当代日本，于中国书法史研究领域中贡献最大、成就最多者，应首推西川宁与中田勇次郎二位先生。关于二位的学术声望在中国书界亦广为人知。本文特录出《西川寧著作集》和《中田勇次郎著作集》所收中国书法史论论文目录，以供参考(参照“数据表3”、“数据表4”)。以下简介二位简历、业绩及研究方法。

1. 西川宁（1902-1989）

西川宁出身于东京的书法世家，其父为日本明治、大正时期著名书家西川春洞。1926年毕业于庆应义塾大学文学部中国文学科，任文学部助教。

1933年与金子庆云等人创立谦慎书道会。1938年至1940年以日本文部省在外特别研究员身份前往北京留学三年，其间前往山东、山西、河南等史迹作实地考察。1949年与松井如流一起创办了《書品》杂志。1960年发表博士论文《晉代墨蹟の書道史的研究》，获庆应义塾大学文学博士。1989年获文化勋章，同年去世后，被追赠从三位勋一等瑞宝章。西川宁是日本当代最著名的书法家之一，与日比野五凤（1901-1985）、手岛右卿（1901-1987）三人被誉为“昭和三笔”。此外，作为学者西川宁学识高深，在文化领域尤其在书学研究领域贡献甚巨，被称为不世出的“书法巨人”。

西川宁出身于书法世家，在庆应义塾大学专攻中国文学，年轻时又曾到北京留学，有这种特殊的背景和经历，成就了他日后成为当代日本少有的以中国学为根本的学者型书法家。西川宁虽然没有出版过一部中国书法史，但他对中国书法史研究极有创见，曾经打算撰写一部中国书法史巨著，遗憾的是最终未能实现。[14]可以通过《西川寧著作集》10卷目录(“数据表3”)概观其一生的研究业绩。

1960年发表的博士论文《西域出土晉代墨蹟の書道史的研究》（《西川寧著作集》第4卷），是西川宁最重要的代表性学术著作，这是一部以学者渊博学识和书家敏锐洞察力完美结合的艺术史研究著作。众所周知，20世纪初，欧洲以及日本的中亚探险队在中国西域楼兰发现了大量晋代简牍与残纸，这些墨迹均为晋人手书字迹的实物数据，书体包括隶、楷、行、草。从中国书法史研究角度看，这一批实物资料的发现学术意义十分重大。首先，在传世的历代书迹中，晋人之物除了那些真伪难辨的法帖复制品以及碑刻和写经等以外，日常书写的实物墨迹几乎皆无。晋人日常书写的字迹是甚么样子？怎么书写的？在书法史研究中，讨论这些问题非常重要。其次，从隶书向楷书发展演进过程是漫长的，其中隶书经历了怎样的变化才进化到楷书？这也是书体、书迹研究的重要课题。从汉隶到唐楷，中间经历了魏晋南北朝，这时期人的手书字迹实物极其少见，研究者只能根据文献记载、石刻和复制品(临摹、翻刻法帖)推测而已，而西域出土的晋人墨迹，恰好弥补隶、楷过渡期实物资料之不足。这些书迹都是六朝后期“三过折”(即“三折法”，隶书与楷书的最大区别即在于此)笔法形成以前的书体，其中笔法变化微妙，姿态多样，为考察隶书楷化提供了大批可资形态分析的实物资料。西川宁论文的书法史研究之意义即在于此。以下简要概述论文内容，论文分为四个部分：

第一部分为数据介绍。对中亚探险队发掘的晋代简牍残纸分类介绍说明，明确研究对象以及所使用的研究数据：①斯坦因第一次探险发掘品；②斯坦因第二次探险发掘品；③斯坦因第三次探险发掘品；④斯文·赫定第二次探险发掘品；⑤西本愿寺队第二次探险发掘品。

第二部分资料整理与编年。将资料再细分为A类有纪年；B类无纪年(1)；C类无纪年(2)。其中根据A资料以及出土地点、书风、资料内容等，

对B、C无纪年类数据进行了年代推定。这一部分为绵密细致的数据整理作业，除了年代推定的考证外，还对每一件资料做详尽的释文与解读，其中对字形考察用力尤勤。这些基础作业为下一部分样式论的展开以及书法史的阐述，提供了论证上所需的证据保障。

第三部分关于样式论的研究。此为论文的重点，也是运用样式理论进行分析阐述的主干部分。按时代分作泰始期(265-274)、元康至永嘉期(307-312)、建兴(313)至永和期(354-356)、焉耆书、升平八年(364)木简，每类下分隶书系、章草系、草书系、行书系、楷书系五种形态，以实证方法分别阐述其书法表现的形式和意义，并作样式论综合考察。西川宁作为书法家，分析书体样式是他的专长，比如对晋代第一期的书迹作如下分析：汉隶的波磔笔法尚多存诸书体中，用笔多取覆势向右回旋，点画向下方引带等构成其基本特色，因而点画的自律性较弱，字中流于情趣化倾向明显，因偏于情趣化，故体现出一种含有粗放的、宽博的或者略带苦涩风味的厚重感。第二期的书迹，则理性感较强，字画中带有自律性，覆势和向右回旋的笔势开始掺进直线，波磔笔得到明显抑制，有一定的点画技巧积蓄，结构的紧张耸性加强，给人以一种明快利落的清润之感。第三期的书迹，一点一画皆富于技巧性，结体的空间效果隐约可见，用笔中带有细腻复杂的节奏感。另外，字的构成呈前倾性或者漩涡状，在楷书系统中基本见不到以往的波磔笔法。泰始期的粗放情趣和永嘉期的细腻的理性适度地融合起来，至此呈现出以往所见不到的各种丰丽和潇洒的新风貌。通过以上书风变化的考察，可以认定此即西域出土晋人墨迹中汉人正统书法样式的流变。然而在与此同时的东晋初期，这一地域还存在一支焉耆书派，它与上述流派完全不同：在书体已经进入楷书阶段时，其中却依然凝聚了古老的泰始期的苦重之感，这是一种不可思议的样式。

第四部分从书法史的角度加以阐释。对第一期西域书迹做同时异域的比较研究，以内地长安出土的泰始期三件墓券（手书墨迹）与西域出土的墨迹比较的结果，证实书法完全一致，得出了第一期书派乃是受到钟繇（151-230）、卫瓘(220-291)等人书法的影响发展起来的结论，从政治文化史角度看，此乃中原统治对西域边陲强有力影响的结果。第二期的西域书派，也基本继承了第一期：以之与传世的唯一一件晋人墨迹，即北宋时期《宣和書譜》所载陆机（261-303）《平復帖》比较，发现非常相似，此时期的书风处于永嘉之乱(311)之际、晋室南渡之前的样式。第三期正值王羲之二十四岁至四十岁的时期。王书传世的作品较多，尽管伪物和翻刻走形者不少，但其中也有比较接近原貌的，如前期作品《姨母帖》、《行穰帖》、《瞻近帖》等，与楼兰出土的李柏文书、济超文书等书风相似。此外，作者还对以西域为中心发展起来的另类焉耆新书派做了重点考察，认为此派书风后来风靡于六朝后期的江北五湖诸国，成为书法史上北魏时期北派书法的渊源。[15]

西川宁不但具有研究者广博的文史知识和深厚的文献功底，更有书法艺术家的敏锐洞察力，这两方面的才能在他的考论中被发挥到极致，这也正是西川宁研究的特征所在。

2. 中田勇次郎(1905-1998）

中田勇次郎出生于京都，号有庐，书斋号心花室。毕业于京都大学文学部中国语学中国文学科。中田就读于京都大学期间，正值内藤虎次郎、狩野直喜(1868-1947）所开创的京都学派最兴盛之时，他从著名中国文学权威铃木虎雄(1878-1963)、青木正儿（1887-1964）二教授治宋词。毕业论文为《兩宋詞人姓氏考》，按照当时京都大学的惯例，用汉文(文言文)以毛笔书写。1935年毕业后任文学部助教，之后进大学院继续深造。1941年任大谷大学教授，1954年转任京都市立美术大学教授、1963年至1965年任同大学校长。1969年从同大学退休后，任大手前女子大学教授、文学部长。1976年获勋三等瑞宝章。1988年从该大学退休。1987年任文字文化研究所首任所长、兼理事长。1990年获京都市文化功劳者称号受到表彰。1997年任文字文化研究所名誉所长，所长由其师弟、著名古文字学家白川静教授接任。在大学任教期间，主要讲授中国文学、书法史等课程。

中田的研究范围横跨中国文学和书法史两领域，尤其后者的研究，更是博大精深。其研究面之广、涉猎之深，几乎涵盖中日书法史所有领域，被誉为“中田学”，日本今之治斯学者多宗从其学。中田一生著作等身，除了《中田勇次郎著作集》外，还有很多其他的著作传世(参见“数据表4”以及后附“《著作集》以外主要著作目录”)，其中有许多著作被翻译为外文，其学术在中国和西方也获得极高评价。以下，通过10卷本《中田勇次郎著作集》目录以及“《著作集》以外主要著作目录”(“数据表4”)对其中国书法史研究状况作一概观，其研究范围及特点，大致可以概括为六点：[16]①有关词即诗余的研究；②有关书法史的研究；③有关文房清玩的研究；④有关文人画 · 文人画论的研究；⑤有关篆刻的研究；⑥其他。现要约介绍如下：

（1）有关词即诗余的研究。他早年即学生时代即专攻词学，著有《譯注詞選》、《歷代名詞選》，成为日本开拓这一领域的第一人。至其晚年仍专注于词学研究，著有《讀詞叢考》(近刊)。

（2）有关书法史的研究。这是他最重要也是成果最丰盛的研究领域。研究对象主要以中国书法史为主，也兼涉及日本书道史。他在这一领域中还可以细分为三部分：①书人研究；②书论研究； ③书迹研究(作品解说)。但有些著作实际上是横向跨越的综合研究之作。比如《王羲之を中心とする法帖の研究》主要以研究③为主，兼论及①。而《黄庭堅》《王羲之》、《米芾》则是打通①、②、③的综合性研究之作。②的主要著作是

《中國書論集》，编著《中國書論大系》全18卷，各卷分载的《中國書論史》等。③则范围更广种类繁多。如《中國墓誌精華》、《龍門造像題記》、《書道全集》、《書道藝術》、《歐米收藏中國法書名蹟集》、《顏真卿書跡集成》、《傳教大師真蹟集成》、《弘法大師真蹟集成》等卷帙浩繁的编著书。在这些书中，或作总论或撰论文，对作品的文化背景作广大的整体的把握，还对各个作品逐一解说。

（3）有关文房清玩的研究。这一方面的研究主要以校勘、翻译、注释、解题和考论为主，数量亦多。比如《譯注考槃餘事》、《文房清玩》、《文房精粹》、《程氏墨苑》等等。

（4）有关文人画·文人画论的研究。这方面有《文人画論集》，属于相关领域的研究，中国古代的优秀画家往往同时又是著名书法家、文人，所以这一研究与（2）和（3）彼此是相通的。

（5）有关篆刻的研究。这方面有《書道全集·別卷印譜·中國篇·日本篇》、《日本の篆刻》。

（6）其他。主要是先生一生写下的大量随笔研究札记，遗憾的是尚未整理问世。他贡献最多的领域是（1）、（2），尤其在（2）方面留下了大量研究业绩。无论以质还是以量而论，迄今为止尚无人可与之比肩。

从这两部《著作集》目录可以看出西川宁、中田的研究范围非常广博，除了书法史研究外，其他相关领域的著述也相当多。各自学术身份的不同(书法家和文史学家)，也反映在他们的学术兴趣及其关注点上，但在研究方法上尽管各具特点，然治学的根本理念还是相通的，即皆遵循实证精神(详后“附·简论日本学者的治学方法”)。

（四）日本学者的书法史学观案例之一——关于书法时代风格的讨论

现以书法史学中的“时代书风”问题为例，介绍日本学者的一些主要观点。关于时代的书法风格问题，自古以来就有所议论。比如明代董其昌(1555-1636)名言：“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意。”（《容臺別集》卷四）以后学者、书家皆相继附和鼓吹，如明赵宧光(1559-1625)、清梁巘、冯班、王澍(1668-1743)、周星莲等均有类似主张，对后代影响深远，而且普遍被人接受，反映了某一种共同性的认识。然而这种以王朝为时间单位划分书法时代的做法毕竟有其局限性，因为历史上王朝的交替与社会文化的变化并不一定同步进行。清阮元(1764-1849)《南北書派論》、《南碑北帖論》（《揅經室三集》卷一）二文，则采取另一种研究角度切入，突破一朝一代的时代框架束缚，宏观把握书法史发展的整体进程，主张自魏晋以来，中国书法形成了以法帖为主的南派与以碑刻为主的北派两大潮流，因为后代但尊崇南派书法，致使北派书法反而被渐渐淡忘，其实传正宗书法存于北派书中，最应学习继承。尽管阮说存在很多问题，但作

为清代碑学的核心理论，对后世影响极大。

1. 中田说

他在1970年发表的《書の時代性》(《中田勇次郎著作集》第1卷)一文中，继承董其昌说并且详加阐发，作如下归纳：

时代	尚好	性情	样态
晋	韵	潇洒	神仙
唐	法	整齐谨严	圣人
宋	意	纵逸	豪杰
元明	态	风流	文人

中田在“元明尚态”（梁巘《评书帖》）之后续以“清尚学”。因为清人书法以学问研究为根基，书法风格以学者书卷之气为特色。中田认为，以上的时代特征不限于书法，它的出现与社会、政治、思想、宗教等密切相关，是那个时代的一般文化现象的如实反映。然而中田所运用的具体研究手法，似略嫌陈旧。比如在分析时代书风的“性情”与“样态”方面，仍以形容比喻语词总结归纳，未脱离古代传统书论的文学描述式的品评范式。

2. 西川宁说

西川宁《中國書道史研究について》（《西川寧著作集》第2卷），则基本反对以王朝为时间单位作为划分书法时代的标尺，认为书法的艺术意志是按照其自身规律发展的，与政治史不同。比如以六朝而言，前期与后期的文化史的性质内容根本不同。西川宁还批评了从前的以书体代替书风的时代划分方法，比如说某时代为小篆至隶书期、某时代为八分书期、某时代为章草期云云，他认为篆、隶、楷、行、草五体只是书法艺术的代表“形式”（Style），不能与书法史上的“形态”（Type）混同，[17]正是由于对概念的混淆不清，才出现了五种以上乃至百余种书体的分类。西川宁以楷书为例，认为如果依据书迹本来样式加以如实反映的话，从六朝到唐代应划分为以下八个时期：

形态	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅷ
时代	三世纪后半叶	四世纪	五世纪前半叶	五世纪后半至六世纪前半叶	七世纪	八世纪	八世纪至九世纪前半叶	九世纪后半叶
朝代	三国晋初	西晋末东晋	东晋末宋	齐梁陈	隋、唐初	盛唐	中唐	晚唐

据西川宁的解释，刘宋时期楷书已经完成，到了Ⅳ（六朝后期）各种

构成意识逐渐出现，到了Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ、Ⅷ形态，则楷书已经呈现出各种不同的特殊形态。西川宁认为，这一划分与从前的所谓“齐梁浮华”、“隋唐整齐”、“盛唐雄浑”、“中晚唐紧束”之类的笼统提法完全不同，真正的“书史的形态”，必须对各种书法形态和意义加以全盘如实地把握和诠释。如表所示，可以将六朝至唐代的楷书划分为八种形态，与此同时，应将“六朝前期以前”与“六朝后期以后唐一代”作为不同的文化发展阶段加以理解。基于这一样式史观，西川还对中国书法史的各个时期做了风格界定，在《中國書道史の發展階段》（同上）中他详细概括了六个书法时代特征（详下表）。

阶段	时代特征	时期a	时期b	时期c	时期d	时期e
Ⅰ	神属时代	殷周秦（1401 BC-207BC）原始信仰时代	两汉（206BC-219AD）古典主义时代			
Ⅱ	书法中的人性自觉	三国(220-280)人性尊重的发现（对抗古典权威，从宗教独立出来）	六朝前期（-420）浪漫主义	六朝后期（-580）理性主义（尤其是北朝的毅力主张）		
Ⅲ	书法中的所有人性表现	隋（-618）理性主义中南北两系的综合	唐第一期（-713）典型书法的确立	唐第二期（-800）所有人性与人的欢喜表现	唐第三期（-870）热情的衰退与书法的援救	唐第四期（-960）秩序（书法）的混乱与毁坏
Ⅳ	书法中的理念探求	北宋前期(960-1023)摸索时代	北宋后期（-1126）主观主义的确立（理念的追求）	南宋（-1279）主观主义的发展及其探求	元（-1367）格调派与唯意志派的对立	
Ⅴ	格调的探求（观念主义）从宋元发展而来的〇观念论的根底；〇复古运动（文字）；法帖集成	明第一期(-1460)二派的综合	明第二期(-1570)新格调主义	明第三期(-1662)浪漫主义（人文主义）		
Ⅵ	新古典主义（实证主义的依据）	清第一期(-1760)董法与赵法	清第二期(-1850)新古典主义（帖学与碑学）	清第三期(-现代)新浪漫主义		

寻找、发現并归纳书法中的各类形态，是西川宁书法史研究的核心，《中國書道史研究について》一文成于1929年，是他二十七岁时的思考，而其中的主要观点都成为他以后研究中书法史的重要理论支柱。如他在三十年以后（1960）撰写的博士论文《西域出土晉代墨蹟の書道史的研究》中，就始终贯穿了這一基本观点。

3. 神田说

神田喜一郎(1897-1984)于1959年发表的《中国書法の二大潮流》【18】一文，是在反对阮元“南北書派”说的前提下提出了新说。神田认为南北书派之别无非就是“都鄙之别”，即文化先进的南都建康（南京）与文化相对落后的北朝之间的区别，书法的正统当然传于南朝。神田也认同中国书法史上存在着“两大潮流”，但那不是阮氏的南北书派，而是王羲之(303-361)和颜真卿(709-785)这两大书法流派。他认为王羲之与颜真卿的书法风格完全不同，前者的书法作品典雅妍丽，极富贵族趣味；而后者的书法风格鲜烈而严肃，张力十足，与王书迥异。自宋代以来，主导中国书法的书法主流，就是以王、颜这两大流派彼此消长隆替而展开的。神田说是基于历史时代的文化观来把握书法艺术发展的，这一观点应受其师内藤湖南(1866-1934)的《概括的唐宋時代觀》【19】中“唐宋变革”史学观的影响。然而神田将王羲之和颜真卿的书法完全对立，并以此作为出发点加以考察，未免失之偏颇。其实颜真卿的书法是在继承王羲之书法的基础之上创新的。以书风而言，二者并非为全不兼容的对立关系，颜真卿书法更不是为打倒王羲之书法的需要而产生的。

4. 杉村说

杉村邦彦在《文字造形に現れた時代性》【20】一文中提出了“矢量”说。此说以“文字造型”为基点探讨各时代书法样式的变化，亦属样式史讨论范畴。他认为书法是由人书写出来的，因此必然直接反映时代性，亦即那个时代的样式。考察文字造型，需要设定一个测量模式，即“作用于文字造型的动力矢量”，考察矢量在不同时代的动力。

图式如下，分为以下六个项目：“时代”、“王朝”、“文字担当者”、“精神生活”、“表现形式（资材）”、“文字造型”。

根据杉村的解说，①为殷周样式，于甲骨金文篆书中常见，矢量指向上下，形式取纵长构成；②为秦汉样式，于汉代隶书等中常见，矢量强调左右两方，形式取横扁构成；③为晋唐样式，a是以“二王”为代表的晋样式，b为以欧、虞、褚为代表的初唐样式，矢量指向四方，力量均衡地被a或均齐地被b保持着。然而到了④的宋样式，可暂且想象a为苏东坡、b为米芾，再加上黄庭坚，矢量指向由右上至左下或由左上至右下，方向性被强调，个别字形虽显歪斜，但每个字的整体平衡仍然被保持着。这就开启了⑤明清样式的先河，即明末清初长轴条幅那种虽一字一字的形状或力

量平衡被破坏，或故意制造这种不平衡，在向左下或右下方运行时任其自然，但在达到某一极限处便再掉转方向运行，不在意局部的不均衡，追求数行乃至整体构成的和谐与平衡。其中各时代(“时代”、“王朝”)的“样式”(“文字造型”)形成原因，或直接或间接受书写者的身份地位（“文字担当者”）、“精神生活”和物质条件（“资材”）的影响和制约，分析它们之间的关系才是需要讨论的重点。限于篇幅，暂不作展开。

时代 区分	王朝	文字 担当者	精　神　生　活	表现 形式(资材)	文字造型
古	殷 周	史　官	古代信仰(归依神) 礼乐思想 (神与人的调和)	甲骨文 金文	①
代	秦 汉 A. D. 220	官　僚 书记官	服从于权力 (儒教思想与职业技能) 纸的发明	石刻 简牍 碑	②
中 世	魏 晋 南北朝 隋 唐 五代	文　人 贵　族	追求人性 ○多重价值的并存 典型的确立 印刷技术的发明	尺牍 石刻	③ a b
近 世	A. D. 960 宋 元 明 清	科　举 士大夫	发现自我 ○一元的世界观 超越近代的苦恼 (理性主义与浪漫主义) 西洋器物的传入	卷册 长条幅	④ a b ⑤
近 代	A. D. 1840	近　代 知识人			

日本学者以上诸说发表时期比较早，如西川宁说发表于1929年、神田说发表于1959年、中田说发表于1970年、杉村说发表于1981年，可以说在探讨书

法时代性或者风格样式史方面，日本学者走在了前面。虽然有些观点不过为一家之言，并未形成定说，但作为探索书法样式和时代风格方面的尝试，书法史研究意义不小，值得借鉴。中国从上世纪八十年代以来也有一些相关问题的探讨，其中徐利明《中國書法風格史》[21]一书堪称讨论这方面问题的专著。作者在该著中提出不少独到的见解，遗憾的是限于当时条件，似乎未能看到日本先行研究，[22]这是美中不足之处。如果能够参考借鉴，相信作者的视野会更加宽广，那么这一研究的内涵会更加丰富起来。

三　其他重要的研究成果目录

通论类

在“通论”部分主要介绍有关书法史的总体性的、综合性的研究成果，主要分以下几个方面：(一) 书法史类；(二) 书法全集类；(三) 书法丛刊、集成类；(四) 法帖数据以及研究类；(五)书论研究类；(六) 辞典、字典类；(七) 传记数据、人名索引、书法史迹地图、书法相关博物馆类。

（一）书法史类

在日本，冠以“中国书道史”书名的相关著作很多，但多大抵为概述历史时代背景、归纳书家风格、添附书迹图版并作解说、罗列历代书家年表大事记等。这类著作繁多，内容却大同小异，多属普及性读物。这也反映了一个现实难题，即应如何编纂书法史。因为经验不多，可供编纂取法的成功范例不多，故大部分书道史类著作基本仿照一般历史教科书的编纂凡例。尽管如此，在众多的“书道史”以及相关研究著作中，还是有不少佳作的。以下就管见所及，列举较为常见的代表性著作：

①平山観月著《新中國書道史》。有朋堂， 1962。

②宇野雪村著《中國書道史》。木耳社，1967－1972。

③藤原楚水著《中國書道史》。三省堂， 1960。

④石橋啓十郎著《中國書道史序説》。角川書店， 1973。

⑤杉村勇造著《中國書道史》。淡交社，1974。

⑥中田勇次郎著《中國書道史》(《書道藝術》別卷第3)。中央公論社， 1977。

⑦松井如流著《中國書道史随想》。二玄社， 1977。

⑧赤井清美著《中國書道史》。東京堂出版， 1979。

⑨伏見冲敬著《中國書道史の新研究》。二玄社， 1981。

⑩青山杉雨著《書の実相ー中国書道史話》。二玄社， 1982。

⑪神田喜一郎著《中國書道史》。岩波書店，1985。

⑫藤原楚水著《中國石刻書道史》。名著出版， 1986。

⑬比田井南谷著《中國書道史事典》。雄山閣，1987。
⑭西林昭一著《中國新出土の書》。二玄社、1989。
⑮西林昭一著《書の文化史》。二玄社，1991。
⑯石川九楊著《中國書史》。京都大学学術出版会，1996。
⑰西林昭一著《中國新發現の書》。柳原書店，2002。
⑱福本雅一著“書の周辺”系列：①《頽筆集》、②《痩墨集》、③《断硯集》、④《零箋集》、⑤《錯簡集》。二玄社，1981—。
⑲杉村邦彦著《書苑彷徨》、《書苑彷徨2》、《書苑彷徨3》。二玄社，1981—。
⑳杉村邦彦著《墨林談叢》。柳原書店，1998。
㉑福田哲之著《文字の発見が歴史をゆるがす—20世紀中国出土文字資料の証言—》。二玄社，2003。

在这些著作中，有的能站在艺术史或文化史的高度，宏观把握书法史上的各种问题，运用相应的理论方法进行探讨分析，给出较客观的解释。如⑥、⑩即是此类代表著作。有的则独具眼光，以新的观察角度重新审视书法史上诸现象，例如⑯的作者主张楷书笔法的出现与北碑石刻有关，他认为北朝石刻书法的特色主要来源于刻法，正是因为这种“刻字的假象”向手书体的“回流”，才催生了手书体中的“转折”和“三折法”笔法。尽管为一家之言，但能发前人所未发，有一定的启发意义。另外还有一些专家文集值得注意，如⑦、⑩、⑱、⑲、⑳等，其中考论随笔多见卓识，比如⑲中所收论文《王羲之の生涯と書について》、《顏真卿論》都是书法史研究领域中的佳作。又如⑮、⑱尽管研究角度与手法不同，但均能着眼于书法周边的文化现象，从文化现象出发思考阐述与书法的关联，其中不乏重要发现。日本学者非常关注中国新出土新发现的资料，并能很快运用到书法史研究当中，如⑭、⑰、㉑就是这方面的代表性著作。

总之，如果我们能对这些日本同行的研究有所参考或借鉴，集中日学者的智慧与经验所长，也许不久的将来会有一部质量更高的《中國書法史》研究著作问世。

(二)书法全集类

日本出版各类美术全集的历史比较长，经验丰富，质量亦佳，书法全集也同样如此。一般来说，书法全集的编纂原则是，汇集整理历代较具代表性的、能够揭示和反映那个时代的书法风格特点的书迹、书家和相关事迹，作系统的排列并予以解说。每卷之首都有总论序论，提纲挈领，再附若干篇相关研究领域的专家撰写的文章。这些文章虽属概说性文字，但具有教科书的权威性，基本反映当时学术研究所达到的水平。日本在上个世纪30年代就已经出版书道全集，以后陆续有新版、再版以及相关全集问

世。书名冠以“书道全集”者有：

①岩田鶴皋、尾上柴舟等纂修《書道全集》全27卷。平凡社，1930-1932。

②尾上八郎、神田喜一郎等監修《書道全集》全26卷，别卷2卷。平凡社，1954-1968。

③尾上柴舟、土屋竹雨等纂修《定本書道全集》全18卷，别卷1卷。河出書房，1954-1957。

④中田勇次郎責任編集《中國書道全集》全8卷，别卷1卷。平凡社，1986-1989。

⑤西林昭一責任編集《ヴィジュアル書芸術全集》［譯：視覺書法藝術全集［全10卷。雄山閣，1991。

类似体例的还有：

⑥中田勇次郎責任編集《書道藝術》全20卷，别卷4卷。中央公論社，1986-1989。

⑦藤原楚水編《圖解書道史》5卷，别卷1卷。省心書房，1971-1973。

⑧《書學大系》碑法帖篇50卷，研究篇15卷。同朋舍，1984-1985。

以上全集皆各有千秋，由于出版时间跨度大，新、旧版全集在侧重点和数据取舍方面都有很大的不同，一般来说，新版增补旧版所阙，不重复旧版已有内容。比如，最受欢迎的权威性著作②和④，在中国书法部分二书实际上是正编与续编之关系，即②不足的部分由④增补，但不重复②已有内容。另外，④还有一个特点，全集各卷所收录的多为翻译中国学者的论文，借以反映中国方面的研究情况。比如第一卷，卷首除了中田勇次郎的概说外，其余为郭鼎堂、唐兰、黎泉、郭荣章等中国学者之文。⑥在体例上是照书家之别排列，与其他全集略有不同，较有可读性，普及率高，颇受大众欢迎。

总之，以上列举的各种书法全集，应视为一个集合体，是日本学者近一个世纪以来共同努力的结晶和记录。现在出版的《中國書法全集》[23]，在编辑体例等方面对日本书道全集均有参考借鉴，日本学者开拓之功不可没。本文后附尾上八郎、神田喜一郎监修《書道全集》中有关中国书法史及其相关文章目录表，供参照（参见“数据表5”）。

(三)书法丛刊、集成类

书法史研究三领域(书人、书迹、书论)中，书迹(作品)研究最为重要。因此，为研究者、书法家和一般书法爱好者提供代表性的经典名迹，附加考证解说，是书法史研究的一项重要工作。在这一方面，日本学者也做了不少工作，例如：

①河井荃廬監修的《支那墨蹟大成》别冊《支那墨蹟大成釋文》。興文社，1937-1938。

②神田喜一郎、西川寧監修的《書跡名品叢刊》全208冊。二玄社，1958-1980。

③《書道名品大系》全30冊。書藝文化社，1956-1969。

④《中國法書選》全60冊並《中國法書選ガイド》［譯：中國法書選向導］全60冊。二玄社，1987-1990。

和中國大陸、臺灣合作出版的有：

⑤國立故宮博物院《故宮歷代法書全集》全30卷。東京堂出版企畫編排，1976-1979。

⑥《中國歷代法書名蹟全集》全10卷。漢華文化事業股分有限公司·東京堂出版，1978-1980。

⑦《中國書跡大觀》全7卷。講談社·文物出版社，1985-1987。

⑧中田勇次郎、傅申主編《歐米收藏中國法書名蹟》全六冊。中央公論社，1981-1987。

其中②最值得称道。这是一部卷帙庞大的书法数据集成，208册每册均附专家解说。帖后一般均完整保留后人的题跋、观记、题赞等内容，以全面反映“名迹”流传的经过、鉴赏、考释等信息。在60年代至80年代，研究者能看到208册这样大型的书法资料集成，确实很不容易，二玄社此举，亦犹如其后(1979)原色复制台湾故宫的历代书画精品一样，实嘉惠学林，功德无量。④虽然是一套供学书者临习用的法帖范本，但另附的60册《中國法書選ガイド》则是对法帖的专题研究，或可称之为小型研究专集，其中收有研究者针对某碑帖撰写的专题研究文章。

(四)法帖数据以及研究类

日本在法帖研究方面成就很大。因为法帖研究比较单一，不需要借助考古等新数据发现就能有所作为。加上日本国内碑帖资料的藏品丰富，质量亦佳。比如三井氏听冰阁旧藏、中村不折旧藏、宇野雪村旧藏 (其后分别归书道博物馆和五岛美术馆和三井文库)等，都很有名。有了丰富的收藏基础，才可为研究者提供研究资料。比如藤原楚水《書道金石學》中所使用的大部分数据，多取自书道博物馆。又比如宇野雪村《法帖事典》“图录编”中的法帖图版资料，也基本出自他个人所藏。现列举主要著述如下：

①中村不折《法帖書論集》全12卷。雄山閣，1934—。

②今關天彭《法帖叢話》。民友社，1932年。

③辻本史邑《淳化閣帖と宋拓買刻本》。大阪浸浸堂，1943。

④藤原楚水《書道金石學》。三省堂，1953。

⑤藤原楚水《法帖と碑帖》。三省堂，1960。

⑥中田勇次郎《王羲之を中心とする法帖の研究》。二玄社，1960。

⑦藤原楚水編《圖解書道史》“宋明時代の法帖解說”、“清時代

の法帖解說”。省心書房，1971-1973。

⑧福本雅一《淳化閣帖》全10卷。二玄社，1980。

⑨宇野雪村《法帖事典》上“本論編”、下“圖錄編”。雄山閣，1984。

⑩宇野雪村主編《王羲之書跡大系·解題篇》。東京美術，1990。

其中⑥、⑩是有关王羲之法帖的专著，对王羲之书迹分门别类，考订校读，编号索引，作了系统详尽的整理，初步奠定了本领域研究的基础。⑧对法帖之祖《淳化閣帖》帖文释文作了详细注释，卷一收录作者考论文章，备述法帖渊源由绪，罗列相关文献，是迄今为止法帖释文研究最为完备的重要著作。⑨是对法帖进行系统性研究的专著，是日本帖学较具有代表性的著作之一。书前启功序赞云：“宇野雪村先生，日本当代书道名家，夙敦缟纻之好，于历代法帖披览尤勤，撰为此书，记述源流，附以图像，足使研究法帖者开卷知津，信为艺海之舟航、书林之盛事也。”

(五)书论研究类

日本自古以来有训读中国古典文献的传统和方法，凡是比较重要的古典文献，都有学者来做训读翻译乃至更详细的校勘注释工作，书法研究亦然。因为欲正确解读中国古典书论，解说、校勘、训读、注释、翻译(译成训读文和现代文)乃是必不可少的基础工作之一。书论研究是日本学者的一个强项，在这方面主要成果有：

①《國譯書論集成》。東學社。

② 中田勇次郎主編《中國書論大系》全18卷。二玄社，1977。

③《精萃圖說書法論》全10卷。西東書房，1987。

①成书时间较早，虽前修未密，但筚路蓝缕之功不可没；③广收从汉至清代的书论文献以及日本本国书论文献，翻译解说，但多偏重于执笔用笔以及创作表现等技法层面的内容，是其不足。②是最重要的集大成之作。此书博采汉魏晋南北朝以来最重要的书论文献，各卷按各时代编排，中田勇次郎撰“中国书论史”作为“总论”分置诸卷之首，全书均由当代研究中国书法史的知名学者专家分别担任解说、校勘、训读、注释和翻译，在日本的中国书论基础研究领域，这一部《中國書論大系》代表了当今最高水平。(参见“资料表6”)

(六)辞典、字典类

书法辞典一般广收书家、书迹、用语、碑帖以及相关文献等条目，按照一定凡例编排，每个条目逐一解说，是学习与研究书法的必备工具书。有代表性者有：

①飯島春敬編《書道辭典》。東京堂出版，1975。

②飯島春敬編《綜合書道大辭典》全18卷。東京堂出版，1982。

③藤原宏 · 加藤達成等編《書寫書道用語辭典》。第一法規出版，1978。

④春名好重 · 杉村邦彥編《書道基本用語辭典》。中教出版，1991。

⑤書學書道史學會編《日本 · 中國 · 朝鮮書道史年表事典》。菅原書房，2005。

其中②规模庞大，内容浩瀚，广收中国、日本、朝鲜的从古至今的所有与书法相关的条目，可谓书法百科全书。③、④的“用语”是指广义范围的，其中包含人名、书迹、术语等项目，④不但收进了新发现的书法资料，而且与一般供查找检索的辞典性质有所不同，即在“可读性”上下了工夫，是一部阅读性很强的辞典。⑤是书学书道史学会组织全国研究专家编纂的专门辞典。辞典收书法史类460余词条，编撰者在保持事实的客观性前提下，发挥各自的专业特长阐述其学术观点。日本、中国、朝鲜三国的卷首还分别附有各国书法史概说，内容新颖，信息量大，可读性强。

书法史上最重要的领域是书迹研究。书迹的基础研究之一是编纂字典，归纳完整直观的字形数据。在编纂书法字典方面，日本历史长、经验多，迄今为止出版了大量各类书法字典，其中有甲骨文、金文、篆、隶、楷、行、草诸体字典，也有单体字典，甚至还有历代书法家个人的书法字典出版，如王羲之、王铎、八大山人、赵之谦、吴昌硕等。日本出版的各体字典主要有：

①高田竹山監修《五體字類》。西東書房，1916。

②藤原楚水編《書道六體大字典》。三省堂，1961。

③伏見沖敬編《書道大字典》。角川書店，1974。

篆隶字典有：

④高田忠周編《朝陽字鑑五體字類》。西東書房，1929。

⑤赤井清美編《篆隸字典》。私人出版，1985。

⑥伏見沖敬編《隸書大字典》。角川書店，1989。

⑦ 北川博邦編《清人篆隸字典》。雄山閣，1979。

草书字典有：

⑧圓道祐之編《草書大字典》。講談社，1968。

其中⑧的检索方法比较独特，完全按照文字形态检索，因为不识草书无法从正字部首字划检索，作者特创从草书的第一起笔字形“、”“一”“丨”“丿”四部分类寻检方法，接下來还有第二起笔字形十余类、第三起笔字形十余类，按顺序检索，基本可以解决不识草书而出现的检索困难。

(七)传记数据、人名索引、书法史迹地图、书法相关博物馆类

传记数据、人名索引方面的主要书籍有：

①神谷葵水等編《佩文齋書畫譜(書家傳)人名索引稿》。愛知教育大學東洋研究會油印本，1966。

②《中國書論大系》附“書人傳以及《中國書論大系書人傳索引·宣和書譜人名索引》。二玄社，1977。

③谷口鐵雄編《歷代名畫記索引(人名の部)》。《校本歷代名畫記》附。中央公論美術，1981。

④松丸道雄編《新編金石學錄》。汲古書院，1976。

⑤伏見冲敬編《印人傳集成》。汲古書院，1976。

⑥小林斗盦《中國篆刻叢刊別卷·資料索引》。二玄社，1984。

书法年表、史迹地图、书法相关博物馆类：

⑦玉村霽山《中國書道史年表》。二玄社，1998。

⑧《別冊·墨》第二號“中國書道史の旅”所附《中國書道史跡地圖》。藝術新聞社，1983。

⑨佐藤中處·八木順堂編《中國石刻書道地圖》。佛教書道研究會，1984。

⑩《書のふるさと》。清雅堂，1984。

考古文物研究友好访中团编《中國の書·史跡と博物館ガイド》[译：中国书法·史迹和博物馆向导]。雄山阁，1989。

日本比较注重基础文献的整理和实地考察，因此数据索引、史迹地图以及博物馆信息数据的出版物不少，这类资料可裨益研究之用者甚多。

时代类

有关各时代书法史研究的专文非常多，以下选择近期较有代表性或较有新意的论著作介绍。另外，凡已见于“数据表1-7”目录者，一般不再列出。所以，如欲了解某一时代的研究状况，二者均所参照为宜。

（一）殷·周·春秋·战国

殷周时期无书人书论文献，故研究对象主要集中在书迹方面。“书迹”是书法史的概念，从广义上说应属古文字学中的字形范畴。实际上，殷周时期的书迹研究主要是借助于古文字学研究的成果，二者是从属关系。比如，若没有考古学上的甲骨金文的断代分期研究的基础，也就不可能有殷周甲骨金文的书法风格分类研究。

殷周时期文字数据的研究主要集中在甲骨文、金文两类。从书法史研究角度来看，此期的研究可具体分为：①甲骨文、金文；②玉·石文字(如

石鼓文)；③简牍、帛书文字；④货币玺印文字；⑤陶瓦漆器文字。①、②、④属于传统研究领域，研究历史长，经验多，成果也非常可观，然也正因为如此，反而难有新的突破。关于此时期与书法研究有关的研究，除“总论”和“资料表1-5”外，还有：

浦野俊則《書学大系　碑法帖編1・甲骨文》。同朋社，1984。

浦野俊則《書学大系　碑法帖編2・金文 殷・西周》。同朋舍，1984。

此外，文字学研究中有些问题有助于书法研究，如：

松丸道雄《試説殷周金文的製作方法》。《故宮文物月刊》9卷5期，1991。

就关系到金文书写制作问题，颇有新意。

相对来说，③、⑤则属于比较新的研究领域，因近现代出土了如春秋战国及秦汉简牍帛书等大量实物资料，考古界和文字学界的研究也促进和推动了书法史的研究。这方面研究除了“资料表1-5”外还有：

江村治樹《戰國秦漢簡牘文字の変遷》。《東方学報》53號。1981。

新井光風《楚帛書》。《書品》291號。東洋書道協会，1987。

新井光風《郭店楚簡文字字形考》。《大東書道研究》。2002年。

(二) 秦・汉・三国

承战国而来，此时期主要文字数据可分为刻石与木竹、帛书三大类。从书法史研究角度看，后者值得注意，即当时人的手书资料。自从近代出土了大量木简、竹简、帛书等古人手写文字以来，书法史研究领域中探讨隶书形成、考察古人书写习惯用笔及日常书写与铭石书写之不同等问题成为热点，而且研究成果还可以直接服务于书法创作。近些年来书坛盛行的篆、隶新书风都与之有所关联，因此书法家对这一领域研究也特别感兴趣。

统治长达四百余年的汉代通行隶书，隶书是此时期书体特征。这一时期书迹研究的重要问题探讨隶书形成、演变、风格等。根据文献记载，汉代已进入书法艺术自觉时期，书人、书论记载已见诸文献，所以此时期的书人、书论也是重要的研究对象之一。关于这个时期的研究情况，除“总论”和“资料表1-6”之外，还有以下研究：

甲、总论以及相关研究

關野貞《支那碑碣形式の變遷》。座右寶刊行會，1935。

赤井清美《漢簡》。東京堂，1975。

大庭修《木簡》。学生社，1979。

大庭脩《漢簡研究》。同朋舍，1990。

乙、书迹研究

《書品》81號“漢碑篆額”。東洋書道協会，1957。

浦野俊則《漢簡隷書考ー八分の完成ー》。《内藤博士還暦記念東洋学論集》1964。

新井光風《睡虎地秦漢墓竹簡》。《書品》273期，東洋書道協会，1983。

西林昭一《字磚——秦·漢》。《不手非止》第九號，1983。

田中有《簡牘·帛書に見える前漢初期の書法》。《中田勇次郎先生頌壽記念·東洋藝林論叢》。

平凡社，1985。

牛丸好一《漢中褒斜道石門摩崖石刻》。每日コミユニケーションズ，1986。

浦野俊則《漢碑の分野と書風》。《不手非止》第六号，1982。

中訳《漢碑的分類与書風》。《書法》第10期，1988。

永井永正《居延漢簡の研究》。同朋舍，1989。

《秦漢の肉筆の研究》。《書道研究》第三十四號。美術新聞社，1990-1993。

《書論》二十九號特集“祀三公山碑”。書論編集室，1993。

《墨》第一〇八號特集“隸書大研究 古隸の世界”。藝術新聞社，1994。

伊藤滋《秦漢瓦當文》（日本習字普及協會、1995）西域書跡考察团《書のシルクロード》。柳川書店，1997。

石川九楊《風化の美学　古隸》。《書の宇宙》第四巻，二玄社，1997。

横田恭三《楷書の發生——東牌樓出土簡牘からみた後漢晚期の楷書書法》。2006年度《全國大學書道學會紀要》。

丙、书论研究

杉村邦彦《“書”の生成と評論——中國書論史序說》。《東洋史研究》25巻第二號，1966。

杉村邦彦《漢代における書の尊重と書論の萌芽》。《中國書論史概説》。同朋舍出版，1984。

(三)魏晋南北朝

魏晋南北朝书法史研究，可分为两个方面和一个重点。

一方面是隶书向楷书演进过程的字体变化(法帖、简牍、残纸、写经、墓志、造像、摩崖石刻等)研究。这一时期出现的种种书法现象，往往成为后世书法史研究的重点。比如清阮元的《南北書派論》、《北碑南帖論》等，其观点成为清代碑派书法的理论依据。日本比较重视北朝书法研究，例如，西川宁在这方面就有大量研究论述(《西川寧著作集》第1、4卷。参

见“资料表3”)。

另一方面是文艺理论发达时期的书论研究。魏晋南北朝时期的书法的品评多用比况形容等文学描述法，语词意义较难解。在这一方面，前举《中國書論大系》(前出)是最值得称道的一项基础性研究(参照“资料表6”)。

魏晋南北朝书法史的重点，无疑是王羲之研究，因为王羲之研究相对独立，故置于“丁”项专论。

除“总论”和“资料表1-6”目录外，还有以下研究成果：

甲、总论以及相关研究

神田喜一郎《中國書法の二大潮流》。《神田喜一郎全集》第5巻。前出。

水野清一、長広敏雄《龍門石窟の研究》。座右寶刊行会，1941。

西林昭一《書の文化史》。二玄社，1997。

乙、书迹研究

中村不折《禹域出土墨寶法書源流考》。東西書房，1927。

日比野丈夫《墓誌の起源について》。《江上波夫教授古稀記念論集　民族文化編》。山川出版社，1977。

藤枝晃《楷書の生態》。《日本語の世界》3。中央公論社，1981。

藤枝晃《中國北朝寫本の三分期》。《古筆學叢林》1。八木書店，1987年。

牛丸好一《鄭道昭の書》。《中國書道全集》第2巻“魏晉南北朝”。平凡社，1986年。

伊藤伸《〈ヘディン文書〉の書道史的價值》［譯：斯文・赫定的文書］。《書道研究》第10期。美術新聞社，1988。

石川九楊《書かれた形と刻された形と》。《書の宇宙》第7巻，二玄社，1997。

澤田雅宏《北魏墓誌の鐫刻について》。《大東書道研究》第7號。大東文化大學書道研究所，1999。

丙、书论研究

內藤湖南《書論の變遷について》。(1932年講演)《內藤湖南全集》第8巻。前出。

杉村邦彦《魏晉南北朝の書論》。《中國書論史概説》。同朋舍，1984。

梁武帝《與陶隱居論書啟九首》白川義郎注解。《大分大學教育學部研究紀要》第12巻第1、2號。1990。

大野修作《梁武帝と陶弘景をめぐる書論ー往復書簡を中心にー》。《京都女子大學宗教・文　化研究所研究紀要》第9號。1996。

丁、王羲之研究

王羲之不仅在中国，在日本书法史上同样也居至高无上的地位。例

如，日本的假名书实际上就是从王羲之草书演变发展而来的，故王书堪称日本文字书道之祖，因此日本在王羲之研究领域所做的工作非常多，尤其是在基础资料整理方面十分扎实。(参照“资料表7”[24])。由于这领域涉及多方面的问题，故在此略作分类：

a. 单行本；b. 研究论文；c. 基础文献资料的整理与研究类；d. 《蘭亭序》及其法帖类。

(四)隋·唐·五代

隋唐尤其在唐代，是中国书法发展的鼎盛时期。此时期篆、隶、真、行、草诸体已趋成熟，并且各种风格纷呈。隋唐科举设书法一科，选拔专职公文的官吏，这就加速推动了楷书的规范化。时代需要楷书典范，于是出现了虞世南、欧阳询、褚遂良、颜真卿等一代大家，他们的楷则作为经典，永为后世所宗。唐代的草书，不仅有继承王羲之正统派典范的大家孙过庭，更有张扬个性、抒发性情、极度追求草书艺术表现力的狂草大家张旭、怀素。唐代的书法巨匠们共同创造了中国书法历史上的最为绚丽灿烂的辉煌时代。关于这个时期的研究，除“总论”和“资料表1-6”之外，还有以下研究成果：

甲、书人研究

相浦知男《顔魯公之研究》。雄山閣，1942。

外山軍治《顔真卿—剛直の生涯—》。創元社，1964。

杉村邦彦《顔真卿論》。《書苑彷徨》第2集。二玄社，1986。

源川進《歐陽詢の書歴について》。《書道研究》第1號，美術新聞社，1988。

福本雅一《李潮あるいは李陽冰》。《書の周邊4·零箋集》。二玄社，1988。

乙、书迹研究

松本芳翠《書譜の節筆》。《書苑》第1卷7號。三省堂，1937。

杉村邦彦《顔真卿は王羲之をどのように受け止めたか》。《書苑彷徨》第集。二玄社，

1981。

中田勇次郎《顔真卿書跡集成》。東京美術，1985。

杉村邦彦《壁書考》。《書苑彷徨》第2集。二玄社，1986。

福本雅一《孔子廟堂碑考》。《書の周邊5·錯簡集》。二玄社，1988。

杉村邦彦《懐素と小草千字文》。《書苑彷徨》第3集。二玄社，1993。

下野健児《懐素自叙帖墨蹟本私考》。《京都大学文学部美学美術

史研究室研究紀要》第15號，1994。

丙、书论研究

神谷順治《孫過庭の藝術觀》。《愛知學藝大學研究報告》第9號，1975。

源川進《張顛素狂の優劣論》。《二松舍大學人文論叢》第13輯，1978。

杉村邦彥《唐代の書論》。《中國書論史概説》。同朋舍，1984。

源川進《狂の思想ー藝術家における狂の自任と観念ー》。《二松舍大學論集》，1985。

大野修作《〈述書賦〉の性格ー中唐期の書論ー》。《中唐文字の視角》第3章，創文社，1998。

富田淳《書譜撰述形式》。《MUSEUM》第5號。ミユージアム出版，1999。

源川進《書譜からのメツセージ》[譯：書譜傳來的消息]。《書に遊ぶ》クリエイテイブアートとまと，2000。

唐代以来，由于诸体已经完全成熟，自唐以后，书法史研究的重点开始转移，考察书体发展的研究逐步减少，而主要集中在以研究书法家或某一流派书风。尽管如此，松永惠子论文《中晚唐から北宋中後期に至る“狂草”評價の變遷——張旭·懷素の批評史》[25]值得一提。此文以“狂草”作为跨越唐宋的书体考察对象，着眼于自五代至北宋人对“狂草”的评价变迁问题。比如北宋苏轼（1036-1101）、黄庭坚(1045-1105)二人对张、怀狂草都有所赞许，尤其是黄还身体力行、继承发扬，但苏却不书“狂草”，至于米芾(1051-1107)，虽对怀素略有好感，但对张旭则持批评态度，这大概是“狂草”有悖古法的缘故。松永以此现象为契机，对五代至北宋初期文人的狂草观展开深入讨论。

(五)宋·元

宋人书尚意，张扬个性，在技法层面上追求在同一种书体中的不同格调表现。尚意书家的代表人物在北宋四大家中就占了三人：苏轼、黄庭坚和米芾，他们在书风上皆“意造”出各自不同的面目，此为宋代书法史研究重点。南宋与北宋不同，个性派书法家明显减少，是书法的复古时代，南宋转向寻求书法的正统，是以刊刻法帖之风越加盛行，比如《淳化閣法帖》一再被复刻、翻刻、增刻。此外还有《大觀帖》、《淳熙秘閣法帖》、《潭帖》、《絳帖》、《汝帖》、《鼎帖》以及兰亭诸帖等，皆出于此时，法帖之学从此兴盛。是帖学是宋代书法史研究的一个重点。

元代的赵孟頫（1254-1322）是南宋以来的复古派书法的集大成者，他对王羲之等晋人法书经典作了新的诠释，创造出一种遒美流丽的书风，对后世

影响极大。故赵孟頫研究一直是书法史中的热点。

关于宋元时期的研究，除了“总论”和“资料表1-6”外，还有以下研究：

甲、总论以及相关研究

中田勇次郎《黄庭堅》。二玄社，1994年。

中田勇次郎《米芾》。二玄社， 1982。

吉田良次《趙子昂[人と芸術]》。二玄社， 1991。

乙、书人研究

福本雅一《蔡襄と萬安橋》。《書の周辺　頹筆集》。二玄社，1981。

福本雅一《山を出で小草と為る——趙子昂の堕落》。《書の周辺　頹筆集》，二玄社，1981。

丙、书论研究

杉村邦彦《宋代の書論》。《中國書論史概説》。同朋舍，1984。

杉村邦彦《元代の書論》。《中國書論史概説》。同朋舍，1984。

丁、书迹研究

福本雅一《淳化閣帖》(1－6卷)。二玄社，1978-1985。

(六)明及明末清初

比起唐宋元，明代早期没有出现一流的书法大家，书法艺术比较平淡，除了大草和馆阁体外几乎乏善可陈；在书论方面也看不到令人注目的艺术主张。故明早期书法史研究相对较少。到明代中后期，始出现文徵明（1470-1559）、祝允明（1460-1527）、董其昌（1555-1636）等对后世影响极大的大家。此时立轴巨幅流行，法帖刊刻盛行，明早期的沉闷格局被打破，书坛面貌一新，书论研究也大为改观。至明末清初，又诞生了黄道周(1585-1646)、倪元璐(1593-1644)、张瑞图(1570-1644)、王铎(1592-1652)、傅山(1607-1684)等书法艺术大师，他们书法上的独特风格造型不仅在中国，而且在当今的日本书坛可谓影响巨大。明代书法数据(书迹、传记) 比较丰富，除了已知者外，还有很大的发掘余地。故学者往往能利用丰富数据进行深入细部的考察，个案研究亦相对较多。

另外，晚明商品经济开始发达，消费领域不断扩大，出现了与以往不同的社会价值观念。在“以商贾为第一等生业，科第反在次者”(《二刻拍案驚奇》)的商品经济时代，书法市场的状况如何？这无疑是新的研究课题。涉及明末清初书画市场问题的研究不多见，日本已有学者开始探讨此类问题，如井上充幸的论文《徽州商人と明末清初の芸術市場－吳其貞〈書画記〉を中心に－》、《姜紹書王越石——〈韻石齋筆談〉に見る明末清初の藝術市場と徽州商人の活動》即其例。其实，在书法史的时期划分上，明、清之间应增明末清初期，因为从书法艺术思潮的发展和书法现

象的多样性角度看，明末清初是一个相对独立的特殊时期，许多书法现象都比较集中地反映出来，故不宜以王朝为单位作硬性分割。基于此，暂于明后附加明末清初。除“总论”和“数据表1-6”目录所列之外，还有以下研究成果。

甲、总论以及相关研究

古原宏伸《董其昌の研究》“研究編 · 圖版編”。二玄社，2006。

乙、书人研究

須羽源一《王鐸》。《書道藝術》第9卷，中央公論社，1976。

福本雅一《王鐸の生涯とその時代》。《王鐸の書法》，二玄社，1979-1981。

福本雅一《王鐸雜記》。《王鐸の書法》，二玄社，1979-81。

外山軍治《明末清初の書人——張瑞圖、王鐸、倪元璐、傅山》。《中國の書人II》創元社，1986。

澤田弘一《許友の生歿年——周亮工〈賴古堂集〉により》。《語学と文学》第29號，1993。

杉村邦彦《許友の生涯と書法》。《澄懷堂》第1號，2000。

沢田雅弘《“文徵明”泥む社會》。《中国書法ガイド50 · 文徵明集》，二玄社，1990。

小松謙《文徵明の後裔たち》。《中国書法ガイド50 · 文徵明集》，二玄社，1990。

古原宏伸《董其昌と乾隆帝》。《中国書法ガイド51 · 董其昌集》，二玄社，1990。

矢淵孝良《歸田後の張瑞圖》。《中国書法ガイド52 · 張瑞圖集》，二玄社，1990。

井上充幸《明末の文人李日華の趣味生活——〈味水軒日記〉を中心に》。《東洋史研究》第59卷1號，2000。

井上充幸《徽州商人と明末清初の芸術市場——吳其貞〈書画記〉を中心に》。《史林》第87巻4号，2004。

增田知之《明代における法帖の刊行と蘇州文氏一族》。《東洋史研究》第62卷第1號，東洋史研究會，2003。

井上充幸《姜紹書王越石——〈韻石齋筆談〉に見る明末清初の藝術市場と徽州商人の活動》。《東洋史研究》第64卷4號，2006。

丙、书迹研究

下野健児《祝允明の狂草書法について》。《京都大学文学部美学美術史研究室研究紀要》第13號，1992。

中村伸夫《徐渭筆有紀年書跡概觀》。《福島大學教育學部論集(人文科學部門)》第38號。1985。

丁、书论研究

杉村邦彥《明代の書論》。《中國書論史概説》。同朋舍出版，1984。

河内利治《黄道周書論》。《中國文化》第48号，1990。

弓野隆之《方孝孺の書法と書論——楷書梓人傳冊をめぐって》。《澄懷堂》第一號。2000。

(七)清

清代总的来说可以粗略划分为前后两个时期：前期是继承前代帖学传统的时代，后期是碑学兴起发展的时代。清代距近现代最近，相关书法资料(书迹、传记)较前代更加丰富，待发现的未知资料的发掘潜力很大，研究者可凭兴趣拓宽研究领域，作更加深入细致的多层面多角度的考察。例如，泽田雅弘把清代书法史细分为十七个研究领域[26]。以下录出，以供参考：

①遺民的書法；②清初的帖學；③揚州八怪；④碑學萌芽時的帖學；⑤揚州與常州的學術界；⑥碑學派的昌盛；⑦碑學派的後期；⑧清末的海派(上海派)； ⑨書論與書法史；⑩(包含書法美學在内)美學思想；⑪碑帖學與金石學；⑫金石學者與金石愛好者；⑬書派；⑭書法活動的環境；⑮真贋的鑑別；⑯科舉與書法；⑰收藏與收藏品的經路以及散逸狀況。

有关清代书法史的研究，除“总论”和“资料表1-6”目录所列之外，还有以下研究成果：

甲、总论以及相关研究

魚住和晃《張廉卿——悲憤と憂傷の書人》。柳原書店，1993。

乙、书人研究

澤田雅弘《德林·傅以禮と趙之謙——趙之謙研究札記（一）》。《大東書道研究》第8號，2000。

澤田雅弘《趙之謙の“何紹基は嫌いだ”の書簡について——趙之謙研究札記（二）》。《大東書道研究》第9號，2001。

澤田雅弘《何紹基·趙之謙の確執と両者の性格——趙之謙研究札記（三）》。《大東書道研究》第10號，2002。

松村茂樹《職業人としての呉昌碩及び弟子たち》。《大妻女子大学紀要》第23號。1993。

萩信雄《清末の金石學と收藏家の一側面——金石の収集に奔走した学者·大官》。《季刊·墨スペシャル》第21號。1994。

平野和彥《康有為と吳昌碩——康有為自用印に見えるその交友》。《群馬女子短期大学国文研究》第22號，1995。

丙、书迹研究

鈴木洋保《金農と仏教——漆書体の再検討》。第四回国際書学研

究大会記念論文集《国際書学研究/2000》，2000。

松村茂樹《呉昌碩の石鼓文臨書について》。《中国文化》第60號，筑波大学中国文化学会，2002。

丁、书论研究

青木正兒《何紹基の書學》。《青木正兒全集》第2卷再收錄。春秋社，1970。

西林昭一《包世臣の書學序說》。《跡見學園國語科紀要》第10號。1962。

西林昭一《包世臣の書學——氣滿について》。《東洋研究》第8號。大東文化大學東洋研究所，1964。

西林昭一《碑學派に関する一考察——康有為の書論を中心として》。《跡見學園國語科紀要》第16號。1968。

西林昭一《康有為の書論》。《東洋研究》第19號。大東文化大學東洋研究所，1969。

真田但馬《阮元の南北書派説について》。《東洋研究》第8號。大東文化大学東洋研究所，1964。

相川政行《劉熙載書論の研究》。（《東京學藝大學紀要 藝術·體育》第29、30、32號。1977-1980。

河內利治《劉熙載の書品論——"骨"字術語を中心に》。（《国際書學研究/2000》書學書道史学會、萱原書房，1999。

河內利治《劉熙載の書品論——"力"、"氣"字術語を中心に》。《大東文化大學紀要》第39號，2001。

杉村邦彥《清代の書論》。《中國書論史概説》。同朋舍出版，1984。

萱野智明《近代における南北書派説の展開》。《青山杉雨記念賞·第三回學術獎勵論文選》，青山杉雨記念賞實行委員會，2000。

(八)小结——日本学者的研究特点

以上就笔者所知所见的范围，列举介绍了日本学者相关的研究成果，以下对其研究特点略作总结(关于日本学者的治学方法，参照本文后附“简论日本学者的治学方法”)：

1.注重书法史周边的文化现象

将书法史置于文化史大环境中考察，势必要涉及相关联文化问题的考察。比如福本雅一的系列研究文集《頽筆集》、《瘦墨集》、《斷硯集》、《零箋集》、《錯簡集》(均前出)，書名冠以“書の周邊”名義，所討論的範圍十分寬廣，决不局限於書法史範疇。利用已有相关学科的研究成

果，置于书法史研究的立场重新予以考察，是近来常见的研究方式。然而事实上是，与书法有关的文化史研究成果并不多，有许多领域还需要书法研究者自行开拓。如《中田勇次郎著作集》(“数据表4”)卷7和卷8的内容为“文房清玩史考”即其例。这一方面可以开拓的余地很广，比如前文“书法史研究的对象与范畴”中，杉村邦彦提出了书法与诸文化领域相关联的研究试案，如“书法与○○”等，为结合其他学科领域作比较研究提供了参考。又如泽田雅弘对清代书法史研究划分出十七个领域(前出)，都是根据清代书法特有的现象总结出来的。另外，杉村邦彦主编《中国書法史を学ぶ人のために》（前出）一书中，研究领域分为“时代”与“分野”两大类，“分野”具体分为“金石学”、“法帖学”、“篆刻学”、“书画融合”、“书法与是题跋”、“古籍版刻书法”、“书法杂志与报刊”、“近代日本的中国书迹收藏与收藏家”等研究领域，其中有待于进一步深入研究的余地尚有不少。

2.善于发现问题，重视个案研究

从日本新近的研究动向看，从前那种宏观概述性的研究明显减少，具体问题的讨论、个案研究性质的比例绝占大多数，这从上面列举的论著及“数据表1、2、7”的标题不难看出这一特征。现今的论文，无论作者名头多大，发表的论文多数以探讨型为主，致力于发现问题、提出设想和寻找解决问题的可能性，一般并不急于下结论，而重在给人以启发。【27】

3.利用新数据，开拓研究范围

书迹和书论研究的比重明显大于书人研究，这是限于资料条件所决定的。书法史上知名书家的传记资料很有限，也基本上都被整理出来了，加上先贤前辈的既有研究亦多，若无新的资料发现，很难有所超越。正因为如此，当今书法史研究领域出现了一种新动向，即有学者开始研究历史上非书家而兼善书法的人物，如帝王、政治家、文学家、诗人、文人学者等，或者挖掘二、三流书家乃至无名书家作研究对象等等。书迹研究的情况则有所不同，因为有新出土或新发现的资料、可供研究的余地很广。前文提到的西林昭一所著《中國新出土の書》(前出)、《中國新發現の書》(前出)以及福田哲之著《文字の発見が歴史をゆるがす——20世紀中国出土文字資料の証言》即是这方面的代表著作，书中收录了大量新出土的文字书迹资料，据西林昭一称，借助于新资料可以重新构筑新的书法史。新出资料为学者提供了新的研究空间，研究成果相应增多，研究的方法角度也各有不同。例如福田哲之论文《張芝草書の實相——長沙東牌樓東漢簡牘を手がかりとして》【28】，用2004年长沙东牌楼出土东汉灵帝時期(168-189)简牍中30余片草书简牍，以之与简牍大约同时的张芝(约卒于汉献帝初平3年，西历192)的传世法帖《秋凉平善帖》作比较，探讨张芝草书状况以及今草诞

3. 注重新资料的发现。实证方法并不满足于文献层面的研究，而更注重对地下实物资料的发现和利用，以二者相互结合互为引证发明为理想的研究模式。从《西川寧著作集》、《書論》、《書学書道史研究》目录中不难看到，有很多特集和文章都是专门介绍或整理新出的书道史资料。如《西川寧著作集》第4卷“西域出土晋代墨蹟の書道史的研究”、《書論》第十八号(1981)特集“中國書道史の新資料”。《書学書道史研究》则几乎每一期都有一篇或若干篇介绍整理和研究新出资料的论文。如(“资料表2”)：第1号、第 2 号、第 4 号、第 5 号、第 6 号、第 8 号、第 9 号、第10号、第12号、第14号、第15号、第17号等等。现代人根据现有的文字书法数据而形成现有书法史观，然而当大量新数据出现时，以往的观点必然会被修正甚至颠覆。换言之，根据新出数据可以重新构筑书法史。因此日本学者始终十分关注中国新近发现的资料，并能很快运用到他们的研究当中。这方面较有代表性的是西林昭一前后两部力作《中國新出土の書》(前出)、《中國新發現の書》(前出)，尤其后者收有大量战国时楚简和三国时吴简等文字资料以及新出唐代大书法家颜真卿、张旭所书的墓志，为考察书体变迁和书家书风提供了第一手资料。为了确认新出资料，作者曾多次前往现地做实地考察确认实物。此外，福田哲之著《文字の発見が歴史をゆるがす—20世紀中国出土文字資料の証言—》也是這一方面代表作之一。

4. 注重基础研究。搜集一定的研究资料之后，下一步就是如何运用这些数据。日本学者宁愿去做一些枯燥无味的基础性整理和考订工作，也不愿意发表没有数据支撑的、只是演绎或阐释其观点的感想性文章。他们主张以数据说话，只有如此才能最大限度抑制主观因素的产生，一般慎下结论，以隐存启示性结论为其论文特色。

5. 喜作细读深究、以小下见大的学问。这种学风在当今日本学界比较普遍。在做具体琐碎的数据整理过程中，可以沉静下来阅读勘察数据，久之就可以发现问题，虽然发现的问题不见得很大，却可从细小处推导出重大学术问题。当然，即使有些推测未必成立，但合理的假设往往能为今后的研究提供某种启发。再举松井如流氏的考证为例。他在《蘭亭序の崇字について》(同[33])一文中提出了一个小问题：他发现以神龙本《蘭亭序》为首诸传世本中“崇山峻嶺”的“崇”字上“山”字的笔顺有问题：即先写中心一竖，然后再写左右兩竖，略呈“小”形，最后才在下补写横画，于是他推测这可能是王羲之特有的书写习惯，后来又在唐太宗《溫泉銘》中发现李世民也有这种写法：“巖虹曜巖”的“巖”上的“山”字，写法与《蘭亭序》完全一樣。

于是一个比较近于情理的推测出现了：唐太宗酷爱王书，勤学王书不遗余力，以至王这种特殊笔癖也学到手了，想太宗书写时想到“崇”字，故“巖”才故意这样写。笔癖源于习惯，故特征性强，往往能成为考察书

了从传统汉学到近代中国学的桥梁。实证主义学派推崇注重实事求是的治学方法，他们认为清代顾炎武、戴震、钱大昕等的学术，体现了“实证”的精华——互相参证、整理排比、严密考订，这一切对确定事实都是十分必要的。

第二，“日本中国学”的实证主义，不仅主张文献的实证，而且更主张研究文献的人在经验上的实证。也就是说，他们认为，中国文化作为一种异国文化，仅在日本国内研究中国文献典籍，是远远不够的，研究家必须具有关心中国文化的实际经验。实证主义研究，要求包括文献的实地经验在内。（同书第373至375页）

严氏所总结的“互相参证、整理排比、严密考订”的方法亦适合于书法史研究领域的日本学者。现举一例，松井如流《十七帖小考》[33]一文考察《十七帖》原型本与今本(馆本)之间的关系。晚唐张彦远《右軍書記》(《法書要錄》卷十)收录《十七帖》二十通帖文，著录题词云：“长一丈二尺，即贞观中内本也。一百七行，九百四十二字。”松井氏据此帖字数、行数、顺序、尺寸与今本做详细对比后，得出结论：“一、《十七帖》原型的顺序和帖数与《右軍書記》所著录者基本相符，应该可信。二、《右軍書記》所著录的《十七帖》原型今已不传。”其手法真可谓是“互相参证、整理排比”的实证方法。比如利用当时中日学者有关唐尺的最新研究成果(足立喜六《漢唐の尺度及び里程考》、杨宽《中國歷代尺度考》、罗福颐《傳世歷代古尺圖錄》)，确定唐尺与日本曲尺度量单位相同，于是展开实际测量，得出了较为可信的结论。以下结合书法领域的研究作相应补充。

1.“日本中国学”有一个良好传统：为了能深入研究中国，首先需要培养研究者对中国学的兴趣，以便使自己身处中国文化本体的立场去理解和感受。主张具备不逊于中国学者的汉学素养乃作为中国学研究者必备的资质，在专业学识方面，更应具备与中国学者“平等”的讨论学问能力。近代内藤湖南等京都学派创始者，与在日的罗振玉（1866-1940）、王国维（1877-1927）之间的学术交往交流，已成为在这一方面的经典范例。这一传统依然保持到现在，其间即使在两国邦交关系尚未恢复、人员往来极不方便的时期，这种交流也未完全中断。比如西川宁在60年代就曾两次访华，除了与中国学者交流外还作了实地考察。这些活动都是与中国学者交流的重要方式，通过接触交往，可以更直接地认识和感受中国学的内涵，也能了解中国学界的学术思潮，为其研究提供学术参考。盖提高学术眼界乃至境界，往往须得益于这种直接的交流和接触。

2.如严氏所言，他们注重“实地经验”。提倡走出书斋，前往中国进行实地考察，亦为其治学特点之一。直至今天，日本学者也常以客座研究员、留学等形式常住中国，从事各种学术考察、调查活动。日本的各种学术团体访中的目的之一，也是为了在中国各地进行实地考察。

生的时期问题，研究程度如何姑且不论，运用新资料论证和究明书法史上诸问题的研究思路，无疑是令人期待的。

书论的新资料虽然不甚依靠考古的新发现，但重新挖掘现有文献或利用博物馆收藏品，亦能有不少新的发现。如与膳宏论文《杜甫の書論ーことに同時代批評の視点からー》【29】，用杜甫一系列诗歌中所见的论书观(包括绘画观)，作为探讨唐人对书法的重要“证言”，以之与唐代书论作比较考察，以这种方法来扩大唐代书史的研究视野，并结合杜诗中的“绘画观”，对杜甫审美意识予以总体的把握。此外，菅野智明论文《上海圖書館藏<稷山論書絕句>について》【30】，是作者调查上海图书馆以及国家图书馆所藏清代书家陶濬宣(1847－1915)《稷山論書絕句》稿本的一次收获。《稷山論書絕句》为陶浚宣仿包世臣《藝舟雙楫》论书十二绝句，作七百六十二首七绝诗专咏北碑书法，其中每首诗都加上注，陶本人的书论观点尽在其中，如在碑学理论上他支持阮元观点而批评包世臣的观点等，是一部庞大的有关近代北碑书论的资料群，有待于今后进一步开发挖掘。

附·简论日本学者的治学方法

所谓日本学者的研究方法并不是单一的，而是因人而异，然而有其共同之处。前文介绍的西川宁、中田二先生的实证方法，就是日本学者普遍使用的方法之一，很有典型性。实证方法在日本也称之为“中国学”研究方法(以近代京都大学的学者最长于此，故又称之为“京都学派”，现已成为日本中国学研究者主要的治学风格之一，并不仅限于京都地区)，实证方法不仅继承了清代乾嘉学派考证学的传统，还吸收、折中了西洋理论（如西川宁对中国书法史的研究，是将其纳入艺术风格的“样式史”中加以考察分析，主张从书法本身的“形态”出发，去寻找其自身的发展规律。这种方法汲取借鉴了西方美术史学的理论方法，超越了传统实证考据学的范畴）而逐渐形成的一种颇具特色的治学方法。就实证法的本质而言，即崇尚以究明史实真相为终极目标的实证精神。

关于日本近代实证主义学派的特点，王晓平曾有过这样的评述：“日本近代以来在某些研究条件或手段上不同于中国本土，日本学人多重实见亲闻，不尚空谈，长于细读深究。”【31】应该说这一概括比较准确。严绍荡也在《日本中國學史》【32】一书中归纳了实证主义学派特点：“强调确实的事实，注重文献的考订，推行原典的研究。从方法论上来说，阐明经典本意，不务空泛理气之辩。”（同书第373页）这一总结亦大抵近于实情。现以严绍荡所归纳内容为主，结合书法史研究领域情况略作补充。严氏总结如下：

第一，“日本中国学”的创始人狩野直喜率先在对中国传统文化的研究中，引进实证主义观念，并且使它与中国清代考据学结合，从而构架起



迹书风的直接证据。按，唐太宗确实极力推崇王书，就是他把王羲之推到书圣地位上的，太宗御撰《晉書》王羲之“传赞”对王书极力赞誉：“尽善尽美，其惟王逸少乎”、“心慕手追，此人而已”，甚至还特地以王羲之女字字其女，称曰“慕之为字，庶可齐踪”，[34]其崇王之情一至于此。所以，应该说松井的假设还是有史实依据的。

实证研究的特征是以究明史实、还原历史真相为终极目的。这种研究方法固然有很多优点，但也存在一些弊端。如在研究中缺乏宏观深刻的理论关怀，不厌琐碎烦杂，过分拘泥于具体事例的推究罗列，刻意夸示考据功力，唯资料论，喜在考论中炫耀资料丰富珍奇等，这些都是极端做法。另外，实证研究在操作层面上也越来越趋于技术化与作业化，致使学术论文缺失文化魅力。

总之，任何研究方法都有利弊，不必一概盲从也不可一律排斥，善于取长补短，才有益于学术进步。

结　语

对于一个研究者来说，掌握本专业的国内外相关学术信息，了解先行研究状况、借鉴同行研究方法，这已是治学的基本常识。学术不分国界，本国的研究情况需要关注，外国的研究状况同样也不能忽视。向国内本研究领域传达日本研究同行的研究状况是撰写本文的动机。需要指出的是本文所提供的研究信息不一定全面、及时或准确，其中有些评述也只是笔者的个人见解，不具备任何权威意义，仅供参考而已。对其中的不足、缺漏乃至谬误，欢迎指出批评，以便增补修正初稿。

注 释

【1】撰写本文之际，参考了杉村邦彦主编《中国書法史を学ぶ人のために》一书（世界思想社，2002。注：本人亦为执笔者之一），有些资料即出自同书。因本文乃概述介绍性文章，其中除了个别涉及学术观点以及他人编文献目录等出注说明外，一般性的学术信息不一一列示，特此说明。

【2】“日展”的展事由日本艺术院与日展运营会共同运营。“日展”共分五科：第1日本画、第2西洋画、第3雕塑、第4美术工艺、第5书道。

【3】参阅拙文《現代日本書法創作與書法研究分離現象之考察》。(《跨世紀書藝發展国際学術研討会論文集》。台湾：中华书道学会，2000。)

【4】尾上八郎 · 神田喜一郎等监修《書道全集》第25卷“日本书道史 · 明治 · 大正”。平凡社，1954-1968。

【5】比如在书法史研究领域最有影响的代表性学者神田喜一郎（中国文献学）、中田勇次郎（中国文学）、福本雅一（中国文学）、杉村邦彦（东洋史学）等，皆属此类。如果我们翻开学术性和权威性最高的《書道全集》（详见“资料表5”）第1卷，不难发现其中收录文章的作者分别为：神田喜一郎(中国文献学敦煌学专家)，小川环树(中国语言文学专家)，贝冢茂树(历史学、甲骨文研究专家)，梅原末治(考古学家)，水野清一(中国佛教美术史专家)，这些作者都是当时著名大学教授，也是在各自研究领域中颇负盛名的一流学者，研究书法是他们的余事，可见在书法研究领域非书家的学者所起的重要作用。

【6】《中國關係論說資料》，论说数据保存会编。该会于1964年创刊，至2008年为止，已发行了48期。该书收集复印每年发表在全国学刊杂志上登载的有关中国学方面的论文。但未收单行本著书以及《東方學》、《東洋學報》等学刊的论文。从2000年第41号开始同时发行电子版，并附索引CD。

【7】日本从平安时代(794-1185)到江户时代(1603-1867)的各个时期，都流行和延续各种书流，如世尊流(平安时代)、法性寺流(平安时代后期)、伏见院流(镰仓时代1192-1333)、后瑚醍院流(南北朝1336-1392)、青莲院流(南北朝后期)、尊朝流(室町时代1336-1573)、光悦流(江户时代)。

【8】关于这方面的详情，一些近现代日本书法史之类书籍中一般都附有谱系，如最近的出版物《近現代書家の人脈》(宫田文平《現代書の検證》。艺术新闻社，2004)、《近現代書團體の成立と變遷》(同《現代書の検證2》，2007)书中所列甚详，可以参考，兹不一一列示。

【9】杉村邦彦主编《中国書法史を学ぶ人のために》一书序论。世界思想社，2002。

【10】杉村邦彦《王羲之〈游目帖〉考》。《書論》第39号。详见“资料表1”。

【11】杉村邦彦论文《顏真卿論》。《書苑彷徨》第2集。二玄社，1986年。

【12】《西川寧著作集》第7卷所收。详见“资料表3”。

【13】有关杉村邦彦的学术经历，详参《中國書法》2007年第2期《名家訪談——杉村邦彦》。有关书论研究会的发展历史，参考第三十回书论研究会大会纪念册《翰墨の緣》中所收杉村邦彦《書論研究會大會の回顧と第三十回大會への抱負》等纪念文章。(书论研究会发行，2008年8月24日)

【14】見ロータ一·レグローゼ（Lothar Ledderose，雷德候）的《西川寧の思い出》（《西川寧著作集》第十卷“月报10”P8）。文中透露西川宁曾计划撰写一部中国书法史，并出示了六卷大纲：第一卷周秦、第二卷汉三国时代(含西晋)、第三卷(含西晋)东晋 · 南北朝 · 六朝 · 隋、第四卷唐、第五卷宋 · 元、第六卷明 · 清。目录下附有其时代划分根据的文字说明。

【15】以上概述，部分参考了《慶應義塾大學西

川寧提出學位請求論文審查要旨》（《西川寧著作集》第四卷），特此说明。

【16】以上概述，参考了杉村邦彦《中田勇次郎先生の生涯と業績》（《書論》第31号。1999）一文，特此说明。

【17】西川氏文中，以“形式”与“Style”对应使用(“Style”日文音译“スタイル”)，以“形态”与“Type”对应使用(“Type”日文音译“タイプ”)。“形式”和“形态”是西川翻译的日本汉字词。

【18】《神田喜一郎全集》第5卷。同朋舍，1984。

【19】《内藤湖南全集》第8卷。筑摩书房，1976。

【20】《書苑彷徨》第1集。二玄社，1981。

【21】徐利明《中國書法風格史》。河南美术出版社，1997。

【22】徐利明在同书(同上)后记中说：“这是一项拓荒性的研究课题，其难度曾几欲使笔者却步，既无前人成果可资借鉴，只得打着火把去探寻一条路来。”可见未知日本这方面的先行研究。

【23】刘正成主编《中國書法全集》100卷本(已出60卷)。荣宝斋，1991。

【24】此目录参考了中村史郎编《王羲之研究文獻目錄》(《書論》第28号。参见“资料表1”。

【25】松永惠子论文《中晚唐から北宋中後期に至る“狂草”評價の變遷—張旭·懷素の批評史—》。《書學書道史研究》第15号。参见“资料表2”。

【26】杉村邦彦主编《中国書法史を学ぶ人のために》（【8】已出）第七章。

【27】例如松永惠子的《“飛白書”における思想的背景》(《書学書道史研究》第14号研究ノート。参见“资料表2”)一文，就属典型的探讨型研究，其中只推测可能而无定论，很有启发意义。松永提出：“飞白书”与古代的“祥瑞思想”可能有关，又从“飞白书”者多为与道教有关人物，进一步推测“飞白书”的独特造型可能与道教的神仙思想背景有关，即表现的是一种升天的表象“运气”。道教以获“气”作为通向升仙之路的重要手段，那么“飞白书”是不是借助于这一理念而盛行的呢？另外列举“飞白书”盛行的同时还存在一种“云纹”图案以及“飞白书”使用的场合(宫殿题额、碑额)等现象作为道教“祥瑞思想”背景的旁证，推论“飞白书”的那种极富跃动感的气流表象是为了表现达到仙界。这篇论文的想象力令人佩服。善于发现问题不仅需要有专业知识，还需要有想象力。比如，“飞白”既然可能与“云纹”图案有关，那么不妨索性继续想象：在唐代，受到公孙大娘的西河剑器舞(缎带舞)启发的不会只有张旭的“狂草”吧？“飞白”的流行是不是与之有关呢？“云纹”、“飞白”、“狂草”与“缎带”之间，隐隐然似有相通处，或许唐人审美意识的某一聚合点即在于此？

【28】福田哲之论文《張芝草書の實相——長沙東牌樓東漢簡牘を手がかりとして》。第18回书学书道史研究大会上宣读论文。2007。

【29】与膳宏论文《杜甫の書論——ことに同時代批評の視点から》。《書學書道史研究》第16号。参见“资料表2”。

【30】菅野智明论文《上海圖書館藏〈稷山論書絕句〉について》。第15回书学书道史学会大会上宣读论文。2004。

【31】王晓平《東洋史説苑》总序。中华书局，2005。

【32】严绍荡《日本中國學史》第8章。江西人民出版社，1991。

【33】松井如流《中国書道史随想》所收。前出。

【34】今陕西省醴泉县昭陵博物馆藏唐永淳元年(682)《臨川郡長公主李孟姜墓誌》：“公主諱口口，字孟姜……貞觀初，聖皇避暑甘泉，公主隨傳京邑，載懷溫清，有切晨昏。乃自口表起居，兼手繕寫。聖皇覽之，欣然以示元舅長孫無忌曰：“朕女年小，未多習學，詞跡如此，足以口人。朕聞王羲之女字孟姜，頗工書藝，慕之為字，庶可齊蹤。”因字曰孟姜，大加恩賞。仍令宮官善書者侍書，兼遣女師侍讀……”

《書論》所收中国书法史论文目录(1972-2008)

书论编辑室

数据表1

◆第一号（1972）
①董其昌とその時代（1）附董其昌年譜稿…藤原有仁　/　②もう一人の顔真卿…杉村邦彦　/　③六朝における芸術ジャンルの成立（1）[譯：六朝藝術類型之成立]…上田早苗 / ④漢の摩崖について…牛丸好一 / ⑤顔真卿は王羲之をどのように受け止めたか…杉村邦彦 / ⑥明末清初の書論…多田最正 / ⑦法書要録注釈（1）…杉村邦彦
◆第二號（1973）
①米芾における奇行と探求…杉村邦彦 / ②ある日の東坡…足立豊 / ③文人の原形一蔡邕ー…丹羽兌子 / ④ 六朝における芸術ジャンルの成立（2）…上田早苗 / ⑤漢の小隷について（1）…牛丸好一　/　⑥董其昌とその時代（2）附董其昌年譜稿…藤原有仁 / ⑦ 法書要録注釈（2）…杉村邦彦
◆第三號（1973）
①王羲之の真相…中田勇次郎 / ② 石崇と王羲之…興膳宏 / ③蘭亭論争をめぐって…小南一郎 / ④王羲之試論…杉村邦彦
◆第四號（1974）
①宋代士大夫と書ー欧陽脩を例として一…石田肇　/　②王羲之の蘭亭修禊詩について…杉村邦彦 /③元朝書人伝一趙孟頫・附管夫人一…福本雅一 / ④漢の小隷について（2）一刑徒塼一…牛丸好一 / ⑤ 董其昌とその時代（3）…藤原有仁
◆第五號（1974）　特集 蘇東坡とその周辺
①蘇東坡の芸術論…中田勇次郎 / ② 欧陽脩と蘇東坡一交友・李北海・進者之戒一…石田肇 / ③蘇適墓誌をめぐって…足立豊 / ④蘇東坡の書…中田勇次郎 / ⑤ 清末の文人群像（1）一包世臣の文芸観を中心として一…大谷敏夫⑥元朝書人伝（2）一巎巎一…福本雅一 / ⑦の小隷について（3）一前漢の刻石一…牛丸好一 / ⑧漢飛白の沿革…藤原有仁 / ⑨ 法書要録注釈（3）…杉村邦彦
◆第六號　特集 王鐸年譜と須羽先生追悼錄
①王鐸年譜（稿）…書論編集室 / ②王鐸年譜に寄せて…中田勇次郎 / ③鄭道昭とその一族…谷川道雄 / ④王羲之における作書の意味…杉村邦彦 / ⑤歐陽詢・虞世南・褚遂良…藤原有仁 / ⑥顔真卿における獨創性の研究…舟橋明男・池田哲也 / ⑦元朝書人伝（3）一鮮于樞・鄧文原・吾邱衍一…福本雅一 / ⑧清末の文人群像（2）一包世臣の文芸観を中心として一…大谷敏夫
◆第七号　特集 会津八一
①元朝書人伝（4）一張雨一…福本雅一 / ②張旭・懷素と狂草…藤原有仁
◆第八号　特集 龙门五十品上
①龍門造像記敘錄…平野顯照 / ② 龍門古陽洞法生造像龕の佛座畫像拓について…勝村哲也 / ③龍門私記…杉村邦彦 / ④元朝書人伝（5）一周伯琦一…福本雅一
◆第九號（1976）　特集 龍門五十品下 會津八一の側面
①龍門石窟の六日間…長廣敏雄 / ②龍門造像記中比丘法生のこと…町田甲一 / ③龍門造像記の評価をめぐって…牛丸好一 / ④ 西魏大統六年巨始光造像碑…藤原有仁 / ⑤東方朔三つの顔一「東方朔画賛」に寄せて一…興膳宏⑥王僧虔小考…日加田明子 / ⑦明朝書人伝（1）一宋濂・附宋璲一…福本雅一 / ⑧康有為と廣藝舟雙楫（1）…坂出祥伸 / ⑨法書要録注釈（4）…杉村邦彦

◆第十號　特集 明清の書人群像
①中国書道史における明清時代の性格…中田勇次郎　/　②姜宸英の生涯と藝術ー康熙時代の政治と文化を背景としてー…大谷敏夫　/ ③ 康有為と廣藝舟雙楫（2）…坂出祥伸　/ ④ 董其昌の臨した裴將軍詩をめぐって…杉村邦彦　/　⑤明朝書人伝（2）ー陶宗儀ー…福本雅一　/　⑥顔真卿「祭侄文稿」の推敲過程…舟橋明男・池田哲也 / ⑦刺血寫經について…平野顯照 / ⑧ 法書要録注釈（5）…杉村邦彦
◆第十一号　特集 米芾英光堂帖
①米芾の小楷千文と書畫學博士と…足立豐 / ② 蘇東坡と米元章…石田肇　/　③米芾と黄庭堅…杉村邦彦　/ ④ 米芾の英光堂帖について…中田勇次郎　/ ⑤ 米海嶽墓志銘譯注…杉村邦彦　/　⑥明朝書人伝（3）…福本雅一
◆第十二号　特集 良寛
①藝舟雙楫の書論（1）―包世臣に与えた鄧石如の影響―…高畑常信　/　②明朝書人伝（4）―宋克―…福本雅一 / ③法書要録注釈（6）…杉村邦彦
◆第十三号（1978）　特集 内藤湖南
①高昌塼考釋（1）…白須浄真・萩信雄　/　②明朝書人伝（5）―沈度・沈粲―…福本雅一 / ③藝舟雙楫の書論（2）…高畑常信
◆第十四號（1979）　特集 金石縮摹硯譜 内藤湖南の書と書論
①高昌塼考釋（2）…白須浄真・萩信雄　/　②明朝書人伝（6）―姚綬・姜立綱・張弼―…福本雅一
◆第十五號（1979）　特集 宋様式の形成 内藤湖南とその周辺　落合秋草堂の逸事
①鄭燮筆懸崖幽芳圖…古原宏伸 / ②争坐位帖の書道史的意義…藤原有仁 / ③晩年の黄山谷ーもう一つの顔ー…塘耕次　/ ④ 黄庭堅の書論…大野修作　/ ⑤ 米芾の書論…中田勇次郎 / ⑥東坡題跋二則…杉村邦彦 / ⑦王氏三少考…岸本整潮
◆第十六號（1980）　特集 祝允明 内藤湖南顯彰會の動き
①祝允明とその時代…間野潛龍　/ ②祝允明の書論…中田勇次郎　/　③明朝書人伝（7）―祝允明―…福本雅一 / ④祝允明作品略解…杉村邦彦 / ⑤祝允明年譜（稿）…須羽源一遺稿・藤原有仁編 / ⑥三希堂精鑑璽…古原宏伸 / ⑦呉讓之に与えた「藝舟雙楫」の影響…高畑常信 / ⑧晉書王羲之傳譯注（1）…杉村邦彦
◆第十七號（1980）　特集 貫名菘翁と内藤湖南
①安師文考…藤原有仁 / ②歐陽詢の尊重…春名好重
◆第十八號（1981）　特集 中國書道史の新資料
①最近発見された漢ー唐書道史の関係資料…大庭脩　/　②長沙馬王堆一號漢墓出土の文字資料…片山智士　/　③新出土醫學資料―馬王堆醫帛と武威醫簡―…赤堀昭　/　④吐魯番出土文書 第一冊ーその紹介と紀年の考察…白須浄真　/　⑤中国新出土石刻関係資料目録（1）ー解放後より文革前までー…気賀澤保規　/　⑥明朝書人伝（7）―解縉―…福本雅一 / ⑦ 三希堂精鑑璽（2）…古原宏伸
◆第十九号　特集 张廉卿
①張廉卿と私…上條信山 / ②書は工夫なり…宮島吉亮 / ③ 張廉卿論ーその人間性と書法ー…魚住和晃　/ ④ 欧米における中国書道史の研究について…ローター・レダローゼ・古原宏伸訳 / ⑤ 楊凝式小考…石田肇 / ⑥高昌塼考釋（3）…白須浄真
◆第二十號 特集 昭和壬戌赤壁紀念 蘇東坡に関する書畫資料展

①昭和壬戌赤壁紀念 蘇東坡に関する書畫資料展の開催に当たって…杉村邦彦 / ②昭和壬戌赤壁紀念 蘇東坡に関する書畫資料を見て…中田勇次郎 / ③ 黄州の蘇東坡と「赤壁の賦」…山本和義 / ④ 蘇東坡とその名声…佐伯富 / ⑤『西楼帖』と蘇東坡の伝記資料…竺沙雅章 / ⑥蘇東坡と陸放翁…村上哲見 / ⑦ 蘇東坡と鐘銘…石田肇 / ⑧海市…福本雅一 / ⑨黄樓賦刻石考…田上惠一 / ⑩蘇東坡の顔真卿觀…杉村邦彦 /⑪蘇東坡の書の生成過程について—寒食帖によせて—…池田哲也 / ⑫喬仲常筆「後赤壁賦圖巻」…古原宏伸 / ⑬黄庭堅と後漢書范滂傳…大野修作 / ⑭蘇軾研究文獻目錄…吉井和夫 / ⑮中国新出土石刻関係資料目録（2）—一九七二年より一九八二年まで—…気賀澤保規

◆第二十一号（1983） 特集 张猛龙碑

①張猛龍碑解説…岸田知子 / ②張猛龍碑の造形性について…魚住和晃 / ③ 張廉卿・宮島詠士と張猛龍碑－富永覚「詠翁道話」より－…致遠斎主人録 / ④近人の張猛龍碑題跋を読む…杉村邦彦 / ⑤六朝の書論と文論－「骨」を中心として－…釜谷武志 / ⑥ 劉熙載の書概について—藝舟雙楫からの影響と広藝舟雙楫への展開—…高畑常信

◆第二十二号 特集 高贞碑

①高貞碑解説…萩信雄 / ②徳州二高の現状…清原實門 / ③高貞碑雑考…杉村邦彦 / ④高貞碑訳注…弓野隆之⑤六朝書道における道教的要素について…ローター・レダローゼ / ⑥ 蕭雲從「天問圖」の獨創性…古原宏伸 / ⑦ 中國新出土石刻関係資料目録（3）—一九八三年より一九八四年まで—…気賀澤保規

◆第二十三号（1984） 特集 宫岛咏士

①張廉卿と宮島詠士における書法継承について…魚住和晃 / ②宮島大八の書簡－明治二十四年から父に宛てた二十二通－…魚住和晃 / ③晉書王羲之傳譯注（1）…杉村邦彦

◆第二十四号 特集 邓石如

①鄧完白の書と人生…大谷敏夫 / ②鄧石如の詩について…高畑常信 / ③鄧石如の篆刻…神野雄二 / ④安徽鄧石如の遺跡を訪ねて…杉村邦彦 / ⑤鄧石如研究文献目録（稿）…河内利治

◆第二十五號 特集 秦の刻石

①秦始皇の巡狩と刻石…稲葉一郎 / ②春秋・戦国時代の秦の文字について…鶴田一雄 / ③秦代の文字資料—刻石を中心として—…成田年樹 / ④泰山刻石・瑯邪台刻石訳注…松井嘉徳 / ⑤中國新出土石刻関係資料目録（4）—一九八五年より一九八六年まで—…気賀澤保規

◆第二十六号（1990） 特集 杨守敬

①楊守敬逝世七十周年紀念展の開催に当たって…杉村邦彦 / ②同展観目録…杉村邦彦 / ③楊守敬の金石学…日比野丈夫 / ④楊守敬をめぐる文人墨客たち…中村伸夫 / ⑤楊守敬と張裕釗との交遊について…魚住和晃 / ⑥楊守敬とその時代…大谷敏夫 / ⑦楊守敬の来日と日本人書家との交流…杉村邦彦 / ⑧楊守敬と森立之…石田肇 / ⑨楊守敬の来朝前夜の日本の書壇…米田弥太郎 / ⑩楊守敬と水野疎梅…横田恭三 / ・楊守敬と近代・現代の書…春名好重

◆第二十七號（1991） 特集 顔真卿とその三稿

①顔真卿とその時代…川谷道雄 / ②顔真卿「争坐位帖」の推敲過程…池田哲也 / ③顔真卿三稿訳注…杉村邦彦 / ④張廉卿・宮島詠士における顔真卿観…魚住和晃 / ⑤南宋初期の顔氏と顔真卿評価—自書告身をめぐって—…石田肇

◆第二十八號（1992） 特集 王羲之と十七帖 包世臣十七帖疏証手稿本

①王羲之の『十七帖』について…福原啓郎 / ②王羲之とその交友関係—『世説新語』を中心として—…塚本宏 / ③晉書王羲之傳譯注（3）…杉村邦彦 / ④包世臣十七帖疏証手稿本…高畑常信 / ⑤王羲之研究文獻目錄…中村史郎

◆第二十九号（1993） 特集 祀三公山碑・松田雪柯东都日记

①祀三公山碑—解題並びに訳注—…藤原有仁 / ②祀三公山碑について…井垣高夫 / ③美人董氏墓誌について…鈴木洋保

◆第三十号（1998） 特集 西泠印社

①呉昌碩と朝倉文夫—朝倉製作呉像石膏原型の発見を通して—…前田秀雄 / ②呉昌碩が定めた潤格について…松村茂樹 / ③長尾雨山先生の「支那古代民族の詩変を論ず」を読んで…三浦叶 / ④元豊・元祐年間の蘇東坡の書の変遷…三原博

◆第三十一號（1999） 特集 王羲之の尺牘を問う・中田勇次郎先生追悼・杉村主幹蘆北賞受賞記念

①王羲之と道教…吉川忠夫 / ②王羲之の書翰について…森野繁夫 / ③王羲之の尺牘を問う…杉村邦彦 / ④『世説新語』と王羲之…塚本宏 / ⑤王羲之の尺牘—疾病について—…源川進 / ⑥蘭亭序攙字考…祁小春 / ⑦顔真卿『東方朔畫贊碑』に関する主要な題跋・著錄の整理について…宮崎洋一

◆第三十二号（2001） 特集 罗振玉

①羅振玉における“文字之福”“文字之厄”—京都客寓時代の學問・生活・交友・書法を中心として—…杉村邦彦 / ②楊守敬と羅振玉との交友について—楊守敬の羅振玉宛書簡を通して—…陳捷 / ③昭和十三年の羅振玉所蔵書画展をめぐって—没後、書画のゆくえは—…石田肇 / ④羅振玉が顧燮光に与えた尺牘…菅野智明 / ⑤明末清初の書法における異体字使用の風潮について（1）…白謙慎・祁小春訳

◆第三十三號（2003） 特集 会津八一の書簡—石水博物館所蔵の川喜田半泥子宛書簡を中心として—

①中田勇次郎先生を語る…杉村邦彦、藤原有仁、森みわこ、水田紀久、山本六郎、清水茂、木下政雄、瀬古祥代筆録 / ②明末清初の書法における異体字使用の風潮について（2）…白謙慎・祁小春訳

◆第三十四号（2005） 特集 颜真卿撰书「郭虚己墓志铭」 黄倪合璧

①顔真卿撰書「郭虚己墓志銘」見學記並びに小考…辻井京雲 / ②顔真卿撰書「郭虚己墓志銘」に用いられた字体について…宮崎洋一 / ③黄倪合璧冊解題…河内利治 / ④「死は吾が分かなり」—黄道周と倪元錄璐—…松村昂 / ⑤福建に黄道周遺跡を訪ねて…杉村邦彦 / ⑥項穆と『書法雅言』…川瀬英幹 / ⑦鄧石如の篆刻—人との出会いを中心として—…高畑常信 / ⑧明末清初の書法における異体字使用の風潮について（3）…白謙慎・祁小春訳

◆第三十五號（2006） 特集 楊守敬「与寺西秀武書」三原研田の人と書と学問

①辛亥革命期における楊守敬の藏書保護と水野疎梅—年譜・遺稿・書簡を中心として—…横田恭三 / ②楊守敬「与寺西秀武書」と寺西秀武の略伝…杉村邦彦 / ③禹碑と鄧石如の篆書…高畑常信 / ④呉昌碩と周夢坡—近代中國文人交流の一形態—…松村茂樹 / ⑤長尾雨山と上海文藝界…樽本照雄 / ⑥明末清初の書法における異体字使用の風潮について（4）…白謙慎・祁小春訳

◆第三十六號（2008） 特集 尺牘學の試み 彩色復元王羲之《遊目帖》《王鐸尺牘選》

①王羲之《遊目帖》考…杉村邦彦 / ②王鐸の専帖に刻されたその尺牘…増田知之 / ③清末における尺牘集の刊行…菅野智明 / ④宋徽宗《蔡行勅》考…藤本猛 / ⑤尺牘學の構築へ向けて…杉村邦彦

《書學書道史研究》所收中国书法史论文目录
（1991-2007）

数据表2

◆第1号（1991）
①書道史研究の方法に関する一つの試論…杉村 邦彦 / ②泰山金剛経と尖山摩崖～「北周要経洞摩崖」（中華民国１４年刊油印本）をめぐって～…松村 一徳 / ③〈検〉の再検討…大庭 脩 / ④顏真卿書「殷夫人顏君碑」について～顏真卿の晚年の書風に関する一考察～…宮崎 洋一 / ⑤禅と書法芸術…何 勁松 / ⑥中国古書論にみられる用筆理念の変遷～蔵鋒用筆を中心として～…森 常雄
◆第2号（1992）
①伝殷墟出土璽印の亞字形について…金 洋東 / ②甘粛簡牘帛書出土年表…田中 有
◆第3号（1993）
①〈肥致碑〉試探…西林 昭一 / ②潘存臨鄭文公下碑の伝来とその歴史的意義…杉村 邦彦 / ③余紹宋『画法要録』と『書画書録解題』…大野 修作 / ④劉墉の書跋に見る書法観…鈴木 洋保 / ⑤明代における狂草の流行とその様相～祝允明を中心として～…下野 健児講演録 / ⑥「晋唐小楷の字体について」（要旨）…中田勇次郎
◆第4号（1994）
①包山楚簡の書法についての考察…新井 儀平 / ②『書断』から『述書賦』へ…大野 修作 / ③楊守敬と日下部鳴鶴～近代中日書法交流史の発端～…杉村 邦彦 / ④中央研究院所蔵の拓本資料～仏教碑銘を中心として～…八木 宣諦 / ⑤河北定県北荘漢墓刻石の書丹者…飯山 三九郎 / ⑥中日書法史論研討会の記録…中村 伸夫講演録 / ⑦「清末の印学と印人たち」（要旨）…小林 斗盦
◆第5号（1995）
①武威磨嘴子第四号漢墓出土の柩銘について…中村 伸夫 / ②祝允明の小楷書法について…下野 健児 / ③趙孟頫本『急就篇』考…福田 哲之 座談會 / ④「書学書道史研究の現状と展望」（出席者＝西林昭一、杉村邦彦、角井博、興膳宏、松丸道雄、大野修作、浦野俊則、中村伸夫、大島守彦、福田哲之、野中浩俊、萱原晋、田中 有）
◆第6号（1996）
①漢墓出土の簡牘～特に王杖簡牘について～…大庭 脩 / ②内藤湖南と山本二峯～澄懐堂收蔵の中国書画をめぐって～…杉村 邦彦 / ③鳥篆考…鶴田 一雄 / ④李瑞清の墨縁…菅野 智明
◆第7号（1997）
①潤例の発生と展開～明・清における文人売芸家の自立～…澤田 雅弘 / ②書法批評語〈骨〉義考～南朝から唐代の書品論を中心に～…河内 利治 / ③「玉梅花盦論篆」における金文書派の体系…菅野 智明 報 告 / ④第2回中国書法史論国際研討会の記…中村 伸夫
◆第8号（1998）
①吐魯番出土文書に見られる王羲之習書～阿斯塔那179号墓文書〈72ＴＡＭ179:18〉を中心に～…福田 哲之 / ②新発見の洛陽存古閣旧蔵石拓本…飯山三九郎 / ③戦国期楚系簡帛文字の変遷～字形を中心として～…横田 恭三研究ノート ④中国新出土秦封泥の検証…松村 一徳
◆第9号（1999）

①楊守敬『激素飛清閣評碑記』、『同・評帖記』について～湖北省博物館蔵手稿本の検討を中心に～ …中村 史朗 / ②小萬柳堂と澄清堂法帖 …鈴木 洋保
研究ノート
③郑文绰用印再考王大炘所刻印 …弓野 隆之
特別寄稿
④金文「唯」字考 …金 洋东

◆第10号（2000）

①殷代の書について～甲骨文字における「習刻」と「法刻」～ …松丸 道雄 / ②楊守敬の来日とその影響に関する幾つかの問題 …杉村 邦彦 / ③書法審美範疇語〈道媚〉考 …河内 利治 / ④隷書、佐書、書佐 …顧 風
緊急报告 / ⑤第４回国际书学研究大会 …大桥 修一

◆第11号（2001）

①黄道周蔡玉卿—玉卿詩書画考— …河内 利治 / ②草書の表現法についての考察～「連綿」を中心に～ …承 春先
③講演録
「日本における漢字の受容と書の形成」 …西林 昭一

◆第12号（2002）

①何紹基の書法観—甲骨発見以前の金石学— …大野修作 / ②梁啓超碑帖跋—中国国家図書館蔵本を中心として— …髙澤 浩一

◆第13号（2003）

①焦循『里堂道聴録』所録の南北書派論・北碑南帖論について …澤田 雅弘 / ②唐写本『説文解字』口部断簡論考 …福田 哲之

◆第14号（2004）

①統一秦における簡牘文字の実相—湖南省龍山県里耶出土の木牘を中心として …横田 恭三 / ②梁啓超の北碑論 …菅野 智明
研究ノート
③「飛白書」における思想的背景 …松永 恵子 / ④鄧石如の篆書に関する考察—李陽冰の影響を中心に— …大迫 正一

◆第15号（2005）

①偽刻家Ｘの形影—同手の偽刻北魏洛陽墓誌群— …澤田 雅弘 / ②阮元における東晋書法観の変遷 …菅野 智明 / ③中晩唐から北宋中後期に至る「狂草」評価の変遷—張旭・懐素の批評史— …松永 恵子
研究ノート
④天發神讖碑の筆法とその伝承について …佐藤 法雄
特別寄稿
⑤「象」と「思」—理論研究と創作実践の相関性に関する研究— …陳 振濂

◆第16号（2006）

①杜甫の書論—ことに同時代批評の視点から— …興膳 宏 / ②王僧虔「論書」より『法書要録』を見直す …大野 修作 / ③中国芸術における「聖」概念の変容—「書聖」「草聖」「詩聖」「画聖」などをめぐって— …松永 恵子 / ④徐渭有紀年書画—徐渭書画編年の基礎として— …荒井 雄三 / ⑤明代後半期における北方の「書」の状況—山東の邢侗とその法帖刊行を中心として— …増田 知之 / ⑥南宋書法にみる「墨蹟」の源流について—禅僧と文人の接点・張即之書風の伝播を中心に— …峯岸 佳葉

◆第17号（2007）

①何君閣道摩崖の書—四川省刻石に見る一形態—…高澤 浩一/②張旭の草書に関する一考察—歴代の文献を依拠として— …下田 章平 研究ノート ③郭店楚簡『語叢四』の抄書について—字形的バリエーションの統計学的考察—[譯: 關於郭店楚簡『語叢四』抄書 從字形變化的統計学上考察]…西山 尚志

《西川寧著作集》所收中国书法史论文目录
(全10卷 二玄社 1991－1993)

数据表3

第1卷
中国书法丛考1
Ⅰ　殷周銅器雜談/石鼓を塗る——大篆札記 / 馬王堆一號漢墓の竹簡——すいすいと軽い比勢/釋“數”——嶧山刻石・詛楚文・馬王堆帛書/石門雜記 / 漢篆について / 畫像石の題字/漢委奴國印の問題 / 袁安・袁敞二碑/祀三公山碑釋文
Ⅱ　平復帖考/楷書の成立——敦煌・樓蘭・吐魯番出土文書による四～六世紀の解明/隸書並列の書式 / “諳鄯善王”の墨書——現存最古の楷書
Ⅲ　王羲之前期——李柏文書尺牘を中心として / 新出の行穰、喪亂帖考 / 張金奴本について——昭和蘭亭紀念展講演
Ⅳ　焉耆の書派 / 增一阿含品第二十七卷 / 西涼寫・十誦比丘戒本 / 北魏寫・大般涅槃經 / 鮑纂造石浮圖記 / 北魏天安元年曹天度造塔銘について / 龍門の書法とその源流 / 龍門雜記 / 賀蘭汗造像記 / 龍門古陽洞の小品 / 慈香窟 / 鄭道昭に関する小記と摩崖 / 高貞碑に関する雜記 / 北魏奚智墓誌/司馬景和妻墓志銘について / 匋齋藏石の拓本張龍伯兄弟等造像記 / 北齊・朱曇思等造塔記 / 法華義疏の書法
第2卷
中国书法丛考2
Ⅰ　蔣善進真草千字文——ペリオ・シノア[譯: 伯希和]の書法・1
陸柬之書という蘭亭詩と文賦 / からけい談義 / 書譜三事——ゲッパー博士に寄す / 賢首大師の尺牘 / 李太白の上陽臺書卷 / 張令曉告身について / 七祖像贊の飛白 / 六舟の飛白 / 李陽冰の篆書 / 蜀刻五種
Ⅱ　王長者と史詩老　/ 米元章の三帖について / 張即之の報本庵記 / 唐臨趙補・右軍二帖卷 / 宋徽宗の瘦金書千字文 / 米元章の虹縣詩 / 宋米元章虹縣詩卷 / 王庭筠の幽竹枯槎圖卷　/ 宋高宗の真草書千字文 / 宋高宗と称する行書千字文 / 趙子昂の二群の尺牘　/ 壺月軒記と草玄閣詩・次韻詩冊
Ⅲ　王履吉 / 董華亭を語る / 張瑞圖のこの場合 / 王鐸のこと/ 石濤の肖像 / 八大山人・臨河序/金冬心の自畫象 / 金壽門の肖像 / 金冬心のこと / 金冬心雜事 / 汪啟淑の舊藏印——印譜解說 / 翁方綱の唐碑選目について / 劉石庵についての覚え書
Ⅳ　中國書道史研究について / 中國書道史略年表 / 中國書道史講義
Ⅴ　書談會 意趣書 第一期書談會（第1回 包世臣の書學について / 第2回 明末書道界におけるロマンチシズム運動[譯: 明末書法界的浪慢主義運動] /第3回 西域發掘の晉人墨蹟の研究 / 第4回 書畫篆刻を兼ね能くした人々 / 第5回 阮元の南北書派說について / 第6回 隸書の研究） 第二期書談會（第1回 中國書道史（1）殷周秦の書道 / 第2回 中國書道史（2）兩漢三國の書道 / 第3回　中國書道史（3）六朝の書道 / 第4回 中國書道史（4）隋唐の書道 / 第5回 中國書道史（5）宋元の書道 / 第6回中國書道史（6）明清の書道） 附・中國書道史の發展史

第3巻
中国书法丛考3
Ⅰ　鄧書の風韻 / 完白山民が事ども / 完白山人の慧遠傳八屏 / 鄧石如の行草書屏條 / 鄧石如の白氏草堂記六屏 / 完白山人の小像 / 完白山人の肖像四種 / 鄧書と私 / 鄧石如の絕筆 / 逆入平出 / 包慎伯の「小倦遊閣草書」について
Ⅱ　吳讓之札記 / 吳讓翁が刻印に跋す / 趙之謙—篆刻と金石學を中心として / 趙撝叔がこと / 悲盦が書・畫・印 / 趙撝叔が「如願」の印など / 趙墓と六月雪 / 趙之謙・醉魁星圖 / 趙之謙逝世六十周年展 / 趙之謙沒後七十周年紀念特別陳列 / 何子貞と包慎伯と趙撝叔
Ⅲ　伊墨卿 / 陳鴻壽のことども/錢叔蓋の刻印/吳倉石が唐仁齋に与えた尺牘/多胡碑餘談
Ⅳ　王右軍研究の草案 / 六朝の書道
Ⅴ　中國の寫經に関する雜話 / 漢人の墨蹟について / 晉人の墨蹟 / 中國人の墨蹟 / 南北朝の書道 / 宋元の書 / 元朝の書 / 明・清の書道
Ⅵ　明・清の書道について/名品展解說二、三
Ⅶ　十字碑・環詠亭/德州の二高/晉祠を訪う/吳大澂の泰山題刻
第4巻
西域出土　晉代墨蹟の書道史的研究
資料:A スタイン[譯:斯坦因]第一回探險・挖掘品 / Bスタイン第二回探險・挖掘品 / Cスタイン第三回
探險・挖掘品 / Dスウエン・ヘディン[譯: 斯文・赫定]第二回探險・挖掘品 / E西本願寺隊第二回探險・挖掘品
資料の整理と編年: A類 有紀年 / B類無 紀年（1） / C類無紀年（2）
様式について: 泰始期 / 元康～永嘉期 / 建興十八年～永和期 / 焉耆書 / 升平八年木簡 / 様式論の綜合
史的解释: 泰始期 / 元康～永嘉期/建兴～永和期 / 焉耆书
参考论文: 李柏书稿年代考 / 丧乱帖年代考
第5巻
現代の書、考　書の變相　序
Ⅰ現代の書……（略） Ⅱ書についての私考……（略） Ⅲ分間布白……（略） Ⅳおもいで……（略）
Ⅴ懐人……（略） Ⅵ明治・大正……（略） Ⅶ中國・日本……（略） Ⅷ自分のこと……（略）
書というものⅠ……（略） Ⅱ……（略）
第6巻
雜纂一 猗園雜纂
Ⅰ中國の書道
晉人の墨蹟 / 樂毅論二種 / 石刻と寫經 / 蘭亭十三跋 / 羅兩峰の書いた丁敬身像 / 宋徽宗の桃鳩圖/臨書について /龍門造像の面白味 / 崔敬邕墓誌を記す / 爨龍顏碑を臨す / 書の紙幅の形式について / 宋拓薛氏款識 / 鄭板橋自書の潤例 / 金冬心の題畫記
Ⅱ一梧轩札记……（略） Ⅲ猗园随笔……（略） Ⅳ江南江北……（略） 春兴集……（略）

第7卷
雑纂二……（略）
第8卷
雑纂三……（略）
第9卷
周诗溯源／文苑……（略）
第10卷
展観解題／书论集成／书人集略……（略）

《中田勇次郎著作集》所收中国书法史论文目录
(全10卷 二玄社 1984年–1987年)

数据表4

第1卷
中国书论集
総序　汉魏晋南北朝 唐 宋　金元　明　清Ⅰ　清Ⅱ
中国書論集
漢字の書体と字形 /　中国の書品論 /　書の時代性 / 草書の芸術性 /　尺牘の芸術性 /　逸格の芸術性 /　法書鑑賞の歴史 /　法書題跋の歴史 /　古法書の真蹟本と臨摹本 / 古法書の裝背と紙絹 / 米芾「書史」の勒成行到說と喪亂帖
中國書道史
總說 /　秦刻石と漢碑 /　簡牘と帛書 /　三國、晉、五胡十六國　/　南北朝 /　唐五代 / 宋 /　金 /　元
第2卷
中国书道史论考・汉魏晋南北朝篇
鍾繇とその書 /　王羲之、王献之の書 /　褚遂良の王羲之書目 /　張彥遠二王書語 / 十七帖 / 黃庭經諸本鑑賞記 / 孝女曹娥碑真跡本および諸本 /　王羲之之の尺牘 /　王書の搨摹本および臨本 / 二王法帖文獻 / 二王以外の晉人の法帖 / 南北朝の書 / 北朝の書法 / 龍門造像題記 / 中國の墓誌 / 兩晉南北朝の寫經
第3卷
中国书道史论考
隋唐篇
智永の千字文 / 唐代の碑(集王聖教序 / 歐陽詢化度寺 / 薛稷信行禪師碑 / 隋唐の寫經 / 孫過庭の書譜 / 唐代の書法 / 李邕の書 / 唐代の革新派の書(張旭の書 / 懷素の書
北宋篇
淳化閣帖 / 宋代における淳化閣帖の諸翻本および集帖 /　歐陽修の筆說、試筆 / 蘇東坡の芸術論 / 蘇東坡の書と書論 /　黃山谷の書と書論 /　米芾の書論 /　米芾の尺牘 /　米芾著書所見法書考 /　米芾著書所見法書目録 /　米芾書史所載法書考 /　米芾書史所載唐革新派書考 /　米芾書史所見唐宋公私印考

第4卷
中国书道史论考
南宋元篇
南宋の書と題跋 / 黃伯思の書論 / 董逌の書論 / 宋高宗の翰墨志 / 吳說の游絲書 / 姜蘷章の書學 / 宋拓寶晉齋法帖鑑賞記 / 元代の人と書
明清篇
明人の書とその鑑賞 / 明清時代の書の特性（一） / 明清時代の書の特性（二） / 明清時代の集帖 / 祝允明の書論 / 董其昌の書論 / 董其昌審定法帖目錄 / 張瑞圖の詩と書 / 許友の書論 / 劉咸炘の弄翰餘瀋 / 楊守敬の書
第5卷
日本书道史……(略)
日本书道史论考(古代－平安）……(略)
第6卷
日本书道史论考(镰仓－明治）……(略)
第7卷
文房清玩史考
文人と文房 / 筆硯紙墨の起源 / 漢魏六朝の文房清玩 / 唐代の文房四寶 / 宋代の文房清玩 / 元代の文房清玩 / 明代の文房清玩 / 清代の文房清玩 / 日本の文房四寶 / 結び
文房四宝
宋人砚谱十种(宋欧阳修 砚谱 / 宋蔡襄 砚记 / 宋唐询砚录 / 宋唐积 歙州砚谱 / 宋无名氏 歙砚说 / 宋无名氏 辨歙石说 / 米芾 砚史 / 宋无名氏 端溪砚谱 / 宋无名氏 砚谱 / 宋李之彦 砚谱 /附录：宋高似孙 砚笺 目录）
文房精粹序說 / 欽定西清硯譜 / 方氏墨譜 / 程氏墨苑の研究 / 元費著 蜀箋譜
第8卷
文房清玩 一
宋林洪 山家清事 / 宋陳櫶 負喧野錄 / 宋趙希鵠 洞天清祿集(古琴の鑑別 / 古硯の鑑別 / 古鐘鼎彝器の鑑別 / 怪石の鑑別 / 硯屏の鑑別 / 筆格の鑑別 / 水滴の鑑別 / 古翰墨の真跡の鑑別 / 古今石刻の鑑別 / 古畫の鑑別）；明屠隆 考槃餘事(書箋 / 帖箋 / 畫箋 / 紙箋 / 墨箋 / 筆箋 / 硯箋 / 琴箋 / 香箋 / 茶箋 / 盆玩箋 / 魚鶴箋 / 山齋箋 / 起居器服箋 / 文房器具箋 /遊具箋）
第9卷
文房清玩 二
清李漁 閒情偶寄 / 宋歐陽脩 洛陽牡丹記 / 宋范成大 梅譜 / 明袁宏道 瓶史 / 明文震亨 長物志 / 明張謙德 朱砂魚譜 / 宋杜綰 雲林石譜目錄 / 明林有麟 素園石譜 / 中國における插花の習慣
文人畫論
文人と文人画 文人画の四君子 八種画譜の文人画 明清絵刻の文人画

第10卷
碑帖题跋記
汉 魏晋南北朝 隋唐五代 宋元
印章
中国印章概说 日本印章概说

附：《中田勇次郎著作集》以外的主要著作著书

読词丛考 创文社 1998 黄庭坚 二玄社 1994 米芾 二玄社 1982 文人画论集 中央公论社 1982 书圣空海 法藏馆 1982 王羲之 讲谈社 1978 文房清玩（第4、5卷） 二玄社 1976 中国墓志精华 中央公论社 1975 龙门造像题记 中央公论社 1974 中国书论集 二玄社 1971 日本書道の系譜 木耳社 1970 書（日本の美術別卷五） 平凡社1967 日本の篆刻 二玄社 1966 文房清玩（第1、2、3卷） 二玄社 1961-1962 王羲之を中心とする法帖の研究 二玄社 1960 訳注考盘余事 弘文堂书房 1943 訳注词选 弘文堂书房 1942 宋代の詞 弘文堂書房 1940
[编集] 编着（主编、共编）
中国书道全集全9卷 平凡社 1993 颜真卿书迹集成全六册 东京美术 1985 米庵墨谈 平凡社 1984 欧米收藏中国法书名迹集（明清篇）全2册（傅申共编）中央公论社 1983 欧米收藏中国法书名迹集全4册（傅申共编）中央公论社 1981-1982 唐钞本 同朋舍 1981 文房精粹（钦定西清砚谱 / 方氏墨谱 / 程氏墨苑） 同朋舍 1980 程氏墨苑 吴竹精升堂 1979 平安墨宝 京都新闻社 1979 中国书人伝 中央公论社 1979 传教大师真迹集成（赤松俊秀共编） 法藏馆 1979 中国书论大系 全18卷 二玄社 1977-1986 日本书人伝 中央公论社 1974 文人画粹编 全20卷 1974-1986 弘法大师真迹集成（佐和隆研共编） 全13册 1973-1975 原色日本の美術（第29請來美術。米泽嘉圃共编） 小学馆 1971 书道艺术全24册 中央公论新社1970-1973 历代名词选（汉诗大系第24卷） 集英社1965 贯名菘翁（上田桑鸠共着） 二玄社 1962 书道全集 1956-1967

注：本目录的著作主要据中田勇次郎自撰《著作目錄》(《中田勇次郎著作集》第10卷后附)。其中有部分早期著作经作者重新增补改写后收入《著作集》。其中还有论文部分，从略不录。

《書道全集》所收中国书法史论文目录
(平凡社，1954–1968)

数据表5

第1卷“殷·周·秦”
神田喜一郎《中国书道史1》
小川環樹《中國文字の構造法》
梅原末治《古銅器の形態》
梅原末治《近時出現の文字資料》
貝塚茂樹《甲骨文と金文の書體》
神田喜一郎《古石刻について》
第2卷“汉”
神田喜一郎《中国书道史2》
梅原末治《漢鏡について》
森鹿三《漢晉の木簡》
水野清一《碑碣の形式》
第3卷“三国·西晋·十六国”
神田喜一郎《中国书道史3》（《书道全集》第3卷）“三国·西晋·十六国”）
中田勇次郎《鍾繇について》（《書道全集》第3卷）“三國·西晉·十六國”
森鹿三《西域出土の書跡》
外山軍治《天發神禪讖碑について》
第4卷“东晋”
神田喜一郎《中国书道史4》
中田勇次郎《王法帖系谱》
中田勇次郎《二王法帖表》
內藤乾吉《押縫について》
第5卷“南北朝上”
神田喜一郎《中国书道史5》
森鹿三《六朝陵墓》
小川環樹《千字文について》
外山軍治《瘞鶴銘について》
中田勇次郎《南朝の法帖》
第6卷“南北朝下”
神田喜一郎《中国书道史6》

中田勇次郎《北碑の書法》
外山軍治《摩崖について》
水野清一《墓誌について》
长広敏雄《龙门石窟》
小野勝年《六朝の異體字》
第7卷“隋·唐Ⅰ”
神田喜一郎《中国书道史7》
內藤乾吉《虞世南について》
外山軍治《唐太宗と昭陵の碑》
中田勇次郎《歐陽詢化度寺邕禪師塔銘について》
長廣敏雄《隋唐の碑碣》
石田幹之助《中國古代の寫経》
清水清一《造像銘について》
第8卷“隋·唐Ⅱ”
神田喜一郎《中国书道史8》
內藤乾吉《褚遂良の書法》
中田勇次郎《孫過庭の書譜について》
外山軍治《張旭について》
日野比丈夫《集王聖教序の碑について》
第10卷“隋·唐Ⅲ”
神田喜一郎《中国书道史9》
那波利貞《五代の文化と書》
塚本善隆《浮圖と寫經》
青木正兒《顔真卿の書學》
中田勇次郎《唐代の用筆論》
中田勇次郎《懷素の書とその影響》
第15卷“宋Ⅰ”
神田喜一郎《中国书道史10》
外山軍治《徽宗と中國の文化》
內藤乾吉《米芾について》
田村實造《契丹·女真·西夏の文字》
中田勇次郎《蘇·黃の書法》
第16卷“宋Ⅱ”
神田喜一郎《中国书道史11》
鈴木虎雄《南宋の文人、學者とその書》
宮崎市定《朱子とその書》
外山軍治《賈似道について》
外山軍治《金人と書》

神田喜一郎《宋代禅僧の墨蹟》
第17卷“元·明Ⅰ”
神田喜一郎《中国书道史12》
外山軍治《趙孟頫の研究》
岛田修二郎《诗书画三绝》
青木正儿《文房趣味》
中田勇次郎《明代の法帖》
第21卷“明Ⅱ·清Ⅰ”
神田喜一郎《中国书道史13》
中田勇次郎《張瑞圖について》
神田喜一郎《董其昌の書論の基礎なったもの》
山外軍治《明清の賞鑑家》
第24卷“清Ⅱ”
神田喜一郎《中国书道史14》
山外軍治《明清の賞鑑家（續）》
貝塚茂樹《清朝の金石學》
中田勇次郎《北碑派について》

《中國書論大系》目录

(二玄社，1977-)

资料表6

第一卷·汉魏晋南北朝
中国书论史（一）汉魏晋南北朝（中田勇次郎文）
东汉许慎《说文解字序》（福本雅一译注）
东汉《非草书》（杉村邦彦译注）
《中国书论史（一）汉魏晋南北朝》（中田勇次郎）
晋卫恒《四体书势》（上田早苗译注）
晋王羲之《自论书》（杉村邦彦译注）
宋羊欣《古来能书人名》（吉田教专、神谷顺治译注）
宋虞龢《论书表》（杉村邦彦译注）
齐王僧虔《论书》（吉田教专、神谷顺治译注）
梁武帝《观锺繇书法十二意》（中田勇次郎译注）
梁庾肩吾《书品》（兴膳宏译注）
梁庾元威《论书》（兴膳宏译注）
梁袁昂《古今书评》（吉田教专、神谷顺治译注）
后魏江式《论书表》（福本雅一译注）

书人传 汉魏晋南北朝
第二卷・唐1
中国书论史（二）唐（中田勇次郎文）
虞世南《书旨述》（塘耕次译注）
李嗣真《书后品》（中田勇次郎译注）
孙过庭《书谱》（西林昭一译注）
徐浩《论书》（岸田知子译注）
张怀瓘《书议》（吉田教专・神谷顺治译注）
张怀瓘《文字论》（吉田教专・神谷顺治译注）
颜真卿《张长史十二意笔法记》（杉村邦彦译注）
第三卷・唐2
张怀瓘《书断・卷上》（杉村邦彦译注）
张怀瓘《书断・卷中、下》（吉田教专・神谷顺治译注）
书人传 唐
第四卷・宋1
中国书论史（三）宋（中田勇次郎文）
黄庭坚《山谷题跋》卷四、五（足利丰译注）
米芾《海岳名言》（中田勇次郎译注）
朱长文《续书断》（日原利国译注）
第五卷・宋2
《宣和书谱》（上）（日原利国译注）
第六卷・宋3
《宣和书谱》（下）（日原利国译注）
宋高宗《翰墨志》（藤原有仁译注）
姜夔《续书谱》（西林昭一译注）
赵孟坚《论书》（福本雅一译注）
书人传 宋
第七卷・元1
中国书论史（四）金元（中田勇次郎文）
郑杓《衍极》（上）（福本雅一译注）
第八卷・元2
郑杓《衍极》（上）（福本雅一译注）
陈绎曾《翰林要诀》（牛丸好一译注）
陶宗仪《书史会要》卷九・书法（田中有译注）
书人传 金元

第九卷·明1（待刊）
中国书论史（五） 清Ⅰ（中田勇次郎文）
王世贞《艺苑卮言 抄》（福本雅一、目加田明子译注）
项穆《书法雅言》（杉村邦彦译注）
第十卷·明2
董其昌《画禅室随笔》卷一（藤原有仁译注）
丰坊《书诀》（毛利和美译注）
李日华《六砚斋笔记 抄》卷九·书法（中田勇次郎译注）
书人传 明
第十一卷·清1
中国书论史（六） 清Ⅰ（中田勇次郎文）
冯班《钝吟书要》（杉村邦彦译注）
姜宸英《湛园题跋》（中田勇次郎译注）
王澍《论书剩语》（松村昂译注）
梁同书《频罗庵论书》（平野显照译注）
梁巘《评书帖》（藤原有仁译注）
第十二卷·清2
杨宾《大瓢偶笔》（上）（福本雅一译注）
第十三卷·清3（待刊）
杨宾《大瓢偶笔》（下）（福本雅一译注）
第十四卷·清4
朱履贞《书学捷要》（西林昭一译注）
周星莲《临池管见》（足立丰译注）
朱和羹《临池心解》（藤原有仁译注）
吴德旋《初月楼论书随笔》（萩信雄译注）
书人传 清1
第十五卷·清5
中国书论史（七） 清Ⅱ（中田勇次郎文）
阮元《南北书派论》（日原利国译注）
阮元《北碑南帖论》（日原利国译注）
包世臣《安吴论书》（大谷敏夫译注）
段玉裁《述笔法》（田中有译注）
第十六卷·清6
康有为《广艺舟双楫》（上）（坂出祥伸、杉村邦彦、大野修作、塘耕次译注）

第十七卷 · 清7（待刊）
康有为《广艺舟双楫》（下）（坂出祥伸、杉村邦彦、大野修作、桥本高次译注）
第十八卷 · 清8
杨守敬《学书迩言》（冈本政弘、筒井茂德译注）
刘咸炘《弄翰余沛》（大野修作译注）
书人传 清2

有关王羲之研究的主要论著目录

数据表7

a单行本
中田勇次郎《王羲之を中心とする法帖の研究》。二玄社，1960。
中田勇次郎《王羲之》。讲谈社，1974。
吉川忠夫《王羲之——六朝貴族の世界》。清水書院、，1988。
森野繁夫 · 佐滕利行《王羲之全书翰》。白帝社，1987。
森野繁夫《王羲之伝》。白帝社，1988。
宇野雪村主编《王羲之书迹大系》。东京美术，1990。
祁小春《王羲之论考》。东方出版，2001。
b研究论文
西川宁《王羲之前期》。《定本书道全集》第3卷。河出书房，1954—1957。
外山軍治《王羲之とその周圍》。《书道全集》第4卷）“东晋”。平凡社，1954-1968。
福永光司《王羲之の思想と生活》。《爱知学艺大学研究报告》第9号，1960。
藤原楚水《王羲之の人物》。《図解书道史》2。省心书房、1971。
貝塚茂樹《書人の伝記——骨気の人王羲之の幽潜》。《书道芸术》1。中央公论社。1971。
谷口鉄雄《世説新語と王羲之と顧愷之》。《新訳漢文大系 · 季報》44，1976。
興膳宏《石崇と王羲之》。《書論》第15號，1979。
岸本整潮《王氏三少考》。《书论》第15号，1979。
高畑常信《王羲之の思想と隱逸》。《東京学芸大学紀要（人文部分）》34。1983。
吉川忠夫《王羲之の人と時代》。《書道芸術》7。1985。
杉村邦彦《王羲之の生涯と書について》。《书苑彷徨》第二集，。二玄社，1986。

吉川忠夫《王羲之と許邁——または王羲之と〈真誥〉》。《书道研究》第8号。美术新闻社，1988。
冢本宏《王羲之青年时代考》。《和洋国文研究》23号，1988。
森野繁夫《王羲之についての二、三の疑問》。《书道研究》第8号。美术新闻社，1988。
塚本宏《世説新語に見る王羲之像》。《季刊・墨スペシャル》3。藝術新聞社，1990。
西林昭一《文人王羲之の一断面——世説新語を中心として》。《迹见学园国语科纪要》14号。
源川彦峰《王羲之小伝》。《季刊・墨スペシャル》3。藝術新聞社，1990。
杉村邦彦《王羲之における旅》。《季刊・墨スペシャル》3。藝術新聞社，1990。
清水凱夫《唐修晉書の性質について（下）——王羲之傳を中心として》。《学林》第24号，立命馆大学中国艺文研究会，1996。
祁小春《魏晉名士における簡の考察》。《立命館史學》18號。立命館史學會，1997。
吉川忠夫《許邁傳》。《六朝道教の研究》，春秋社，1998。
祁小春《王羲之書法の道教背景考——兼ねて東晋南北朝における貴族の道教信仰と書法との関係を論ずる》。《国际书学研究/2000》，书学书道史学会、萱原书房，1999。
祁小春《王献之即官奴質疑》。《東アジア研究》[譯：東亞研究]第29號。大阪経済法科大學アジア研究所，2000。
祁小春《重議官奴説》（上・下）。《文学部集》88、89号。佛教大学文学部，2004，2005。
祁小春《王羲之の北伐に対する態度之その人物評価》。《吉田富夫先生退休记念中国学论集》，汲古书院，2008。
杉村邦彦《晋王羲之游目帖解说》。二玄社，2008。
C基础文献资料的整理研究类
西川寧《王羲之の生卒年代考》。《西川宁著作集》第3卷，二玄社，1954。
铃木虎雄《王羲之生卒年代考》。《日本学士院纪要》20卷1号，1962。
中田勇次郎《王羲之年谱》。《王羲之》讲谈社，1974。
伏见冲敬《王羲之年谱》。《王羲之书迹大系・研究篇》，东京美术，1984。
杉村邦彦《晋书王羲之传译注》。《书论》第16、23、28号。书论编集室，1980、1984、1992。
上田早苗《王羲之の知間——その様式をめぐって》。《东洋艺林论丛 中田勇次郎先生颂寿记念论集》，平凡社，1985。

杉村邦彦《琅邪临沂王氏世系表》。《书苑彷徨》第二集，二玄社，1986。
森野繁夫·佐藤利行《王羲之年谱》。《王羲之全书翰》。白帝社，1987。
福田哲之《王羲之の生卒年代の再検討——魯一同〈右軍年譜〉を中心として》。《福島大学教育学部論集》45（人文部分），1989。
杉村邦彦《王羲之の尺牘を問う》。《墨林談叢》。柳原書店，1998。
祁小春《王羲之の尺牘を問う》。《书道文化》第2号，四国大学书道文化学会，2006。
D《兰亭序》及其法帖类
西川寧《張金界奴本について》。《昭和兰亭纪念展图录》。昭和兰亭纪念会，二玄社，1973。
吉川幸次郎《蘭亭序をめぐって》。《昭和癸丑兰亭展图录》，日本书艺院，二玄社，1973。
塚田康信《〈蘭亭記〉の研究》。《福冈教育大学纪要》第32号，1983。
藤原有仁《十七帖》（解题）。《王羲之书迹大系》所收。
中田勇次郎《十七帖》。《中田勇次郎著作集》第2卷，二玄社，1984。
西川宁《丧乱帖年代考》，《西川宁著作集》第4卷，二玄社，1991。
福原啟郎《王羲之の〈十七帖〉について》（論文）。《書論》雑誌第28號“特集王羲之と十七帖”。
祁小春《〈蘭亭集序〉における悲哀情緒の考察》。《立命馆东洋史学研究》第21号，立命馆大学东洋史学会，1998。
祁小春《兰亭序搅字考》。《书论》第31号。书论编集室，1999。
祁小春《蘭亭序はなぜ〈文選〉に採録されなかったか》。《東アジア研究》第32號。大阪経済法科大学アジア研究所，2001。
萩信雄《文獻から見た蘭亭序の流轉》。《墨》第148号“王羲之兰亭序”特集。藝術新聞社，2001。
祁小春《从〈兰亭序〉的真伪论及六朝士族的避讳》。《中国言语文化研究》第4号。佛教大学文学部中国学科，2004。
祁小春《兰亭序真迹的由来—从文献学的角度重新检讨—》（上）。《文学部集》第90号，佛教大学文学部，2006。
祁小春《兰亭序真迹的由来—从文献学的角度重新检讨—》（下）。《文学部集》第91号，佛教大学文学部，2007。

金代国家级艺术工程钩沉*

张　鹏

徜徉于首都北京，从燕京城、卢沟桥，到香山寺、万宁宫……很多遗迹会让我们追溯到金代；翻开金代正史，历数十年的衍庆宫功臣像的绘制，上接汉唐下启明清，清代紫光阁功臣像至今仍出现在拍卖会上令藏家孜孜以求。而流传至今的章宗题签、续跋的卷轴画又让我们有机会目睹中华文明涵养出的一代明昌御府。《金史·文艺传序》云："金用武得国，无异于辽，而一代制作，能自列于唐宋之间，有非辽所及者，以文不以武也。"金代的都城规划、建筑雄构、艺术画作、艺术创作者，或经考古发掘面世，或载于文献，或流传于坊间，影响深远。

女真人自太祖太宗以来致力于集中大权于中央政府和皇帝，提高部落中酋长的权威，以集中人力、物力从事征服工作。另一方面积极采取中国制度和利用中国官僚，以保证在完成征服工作后巩固新成立的政权。这可以上京城的修建、毁灭、复建以及迁都燕京城的创建、扩建为例。而后女真人又推行以恢复固有文化为中心的改革运动，保存固有文化的若干成份，对汉文化择善而从，以应付在和中原儒家文化接触和混合后所发生的女真文化的存续问题。这可以世宗朝衍庆宫功臣像的绘制为例。

金代国家级艺术工程存在着从创始到完成，即从规划、批准到实施、完成的不同阶段，涉及众多部门与人员的通力合作，涉及劳力与技术、材料的类别与供应，资金的筹措等诸多元素在政治与宗教的背景上发挥作用，也会触及技艺与工程操作、效率与贪渎等论题。当然，本文需要首先厘清何谓国家级艺术工程，但是要给予一个明确的概念确实不太容易。本文涉及的一些国家级艺术工程属于公共工程，同时又存在艺术元素与皇权思想的互动关系。这是一个艺术史的题目，但又不仅仅限于艺术史的范围，本文利用现有资料观察金代国家级艺术工程中表现出的艺术史要素及其相互关系、作用与影响。

一　金代的国家级艺术工程

魏特夫［KarlA. Wittfogel］依据规模与功能将公共工程按照不同的方式分为水利性工程和非水利性工程，杨联陞则对其进行补充，前者中可以补充的如桥梁，后者则涉及防御与交通工程、满足水利性社会俗世与宗教首脑之公私需要的大建筑、皇宫与首都、陵墓、寺庙等。[1]这一论述对本文的写作颇有启发，本文的研究范围以有皇帝诏命为首要条件。

《廿二史劄记》认为“金初未有文字，而开国以后，典章诰命皆彬彬可观”。[2]金代国家级艺术工程的建设是与经济和政治环境密切相关的。金朝史上太祖、太宗朝的国势扩张，可以见到女真族发挥出来的战斗力量；世宗、章宗朝的文治兴盛，可以见到女真族融合他族文化的智慧。因此，这是金代最值得注意的两个时期。本文根据现存史料阐述太祖、太宗和熙宗朝对上京的创建、扩建，太庙的初设，以及海陵帝、世宗和章宗三朝国家级艺术工程的大规模兴建。（见表一）金代的佛教雄构建筑得后代之增建修缮，尚有原构存绪，或可见一斑。章宗承安之后，南北边事频仍，宣宗和哀宗两朝受蒙古铁骑的压力，不得已迁都汴京，国势穷蹇，政乱兵败，营建几不可能。故章宗朝后本文不专设章节讨论。

表一：金代国家级艺术工程概览[3]

太宗	天会二年	升皇帝寨为会宁府，创建会宁府为上京。城邑初建，卢彦伦为之经画，民居、公宅皆有法。
熙宗	天会中	（中都大圣安寺）金天会中佛觉大师琼公、晦堂大师俊公自南应化而北，道誉日尊，学徒万指。帝后出金钱数万为营缮费，成大法席。皇统初赐名大延圣寺。大定三年命晦师主其事，内府重币以赐焉。六年，新堂成，崇五仞，广十筵，轮奂之美，为郡城冠。八月朔，作大佛事，以落成之。七年二月诏改寺之额为大圣安，即延洪阁也。
	天会十三年	建天开殿于爻剌。
	天眷元年	命少府监于上京营建宫室。十一月，康宗以上画像工毕，奠献于乾元殿。
	皇统初	诏王竞作《金源郡王完颜娄室墓碑》，竞以行状尽其实，乃请国史刊正之，时人以为法。
	皇统二年	壬戌，金国英悼太子生日，诏海惠大师，于上京宫侧造储庆寺，普度僧尼百万，大赦天下。乙丑金海惠迁化，帝偕后亲奉舍利，五处立塔，特谥佛觉佑国禅师。
	皇统三年	五月，初立太庙、社稷。
	皇统六年	设五路工匠，撤而新之，规模仿汴京，仅得十之二三。
		为许王、睿宗、郑王、娄室、银术可立碑。
	皇统七年	东京御容殿成。
		建明德宫、明德殿，熙宗尝享太宗御容于此，太后所居也。

海陵王	天德三年	三月，诏广燕城，建宫室。
		三月，皇后献《田家稼穑图》，后意太子生深宫之中，不知民间稼穑之艰难，故以为献。
		四月，诏迁都。有司图上燕城宫室制度，营建阴阳五姓所宜。
		闰月，命尚书右丞张浩调选燕京，仍谕浩无私徇。
		九月，赐燕京役夫帛，人一匹。
	天德间	缮治中都，张浩举苏保衡分督工役。改大兴少尹，督诸陵工役。再迁工部尚书。
	贞元元年	三月，以迁都诏中外，改元贞元。改燕京为中都，府曰大兴，汴京为南京，中京为北京。八月，赐营建宫室工匠及役夫帛。十一月，瑶池殿成。
	贞元三年	三月，命以大房山云峰寺为山陵，建行宫其麓。五月，如大房山，营山陵。六月，命右丞相仆散师恭、大宗正丞胡拔鲁如上京，奉迁山陵及迎永寿宫皇太后。七月，如大房山，杖提举营造官吏部尚书耶律安礼等。八月，如大房山。启土，赐役夫，人绢一匹。遣平章政事萧玉迎祭祖宗梓宫于广宁。十月，权奉安太庙神主于延圣寺，致奠梓宫于东郊，举哀。梓宫至中都，以大安殿为丕承殿。大房山行宫成，名曰磐宁。十一月，梓宫发丕承殿。山陵礼成。奉安神主于太庙。
	迁诸陵于大房山之时	以挞懒尝给事太祖，命作石像，置睿陵前。
	正隆元年	七月，命太保昂如上京，奉迁始祖以下梓宫。十月，葬始祖以下十帝于大房山。闰月，山陵礼成，群臣称贺。
	正隆三年	十一月，诏左丞相张浩、参知政事敬嗣营建南京宫室。
	正隆四年	十一月，以翰林侍讲学士施宜生、宿州防御使耶律辟里剌为贺宋正旦使。窃绘《临安湖山图》回朝，完颜亮将自己的骑马像绘于《临安湖山图》的吴山绝顶，赋诗："自古车书一混同，南人何事费车工？提师百万临江上，立马吴山第一峰。"
	正隆中	营建南京宫室，复立宗庙，南渡因之。

世宗	正隆六年前	后自建浮图于辽阳，是为垂庆寺，临终谓世宗曰：乡土之念，人情所同，吾已用浮屠法置塔于此，不必合葬也。我死，毋忘此言。世宗深念遗命，乃即东京清安寺建神御殿，诏有司增大旧塔，起奉慈殿于塔前。敕礼部尚书王竞为塔铭以叙其意。
	大定二年	在燕京敕建大庆寿寺。
		十二月，诏以"会宁府国家兴王之地，宜就庆元宫址建正殿九间，仍其旧号，以时荐享"。
	大定三年后	重修中都泰和神龙宴殿。
	大定四年	宋人请和，师还，苏保衡朝京师。初，宫女称心纵火十六位，延烧诸殿，上以方用兵，国用不足，不复营缮。及宋和，诏保衡监护役事，遣少府监张仲愈取南京宫殿图本。上闻之，谓保衡曰："追仲愈还。民间将谓朕效正隆华侈也。"
	大定六年	幸大同华严寺，观故辽诸帝铜像，诏主僧谨视。
	大定七年	诏复兴中都十方天长观，历经八年。
	大定八年	为女真勋贵立碑，命图画功臣于衍庆宫。
	大定九年	神御殿名曰报德殿。诏翰林学士张景仁作《清安寺碑》，其文不称旨，诏左丞石琚共修之。
	大定十二年	十二月，奉刺旨封长白山为兴国灵应王，即其山北地建庙宇。
	大定十三年	东京垂庆寺起神御殿，寺地偏狭，诏买傍近民地，优与其直，不愿鬻者以官地易之。
	大定十四年	增建衍庆宫，诏图功臣像。
		国子监言："……伏睹国家承平日久，典章文物当粲然备具，以光万世。况京师为首善之地，四方之所观仰，拟释奠器物、行礼次序，合行下详定。兼兖国公亲承圣教者也，邹国公力扶圣教者也，当于宣圣像左右列之。今孟子以燕服在后堂，宣圣像侧还虚一位，礼宜迁孟子像于宣圣右，与颜子相对，改塑冠冕，妆饰法服，一遵旧制。"
	大定十八年	（弘法寺）潞州崔进之女法珍印经一藏进于朝，命圣安寺设坛为法珍受戒为比丘尼。二十一年以经版达京师。二十三年赐紫衣弘教大师，以弘法寺收贮经版，及弘法寺西地与之。明昌四年立碑石，秘书丞兼翰林修撰赵沨记，翰林侍讲学士党怀英篆额。
	大定十九年	建中都京城北离宫，始称大宁（后改寿宁、寿安），明昌后改万宁宫，瑶光台，琼华岛。
	大定二十年	移刺履绘功臣像逾期，降为应奉。
	大定二十一年	复修上京会宁宫殿，城隍庙。
	大定二十五年	立《得胜陀碑》追述太祖誓师之事。
	大定二十六年	三月，香山寺成，幸其寺，赐名大永安。给田二千亩，粟七千株，钱二万贯。太中大夫尚书吏部侍郎兼翰林直学士李晏撰碑云。大定中，诏与近臣同经营香山行宫及佛舍。
		庆寿寺建成，翰林侍讲学士李宴撰碑文，修撰党怀英书丹，内有金显宗题字及金章宗手书"飞渡桥"、"飞虹桥"的石刻。
	大定二十八年	五月，诏卢沟河使旅往来之津要，令建石桥。
		金宝严大师塔铭。
		世宗谓曰："宫中有《舆地图》，观之可以具知天下远近厄塞。"

章宗	大定二十九年	六月，复以涉者病河流湍急，诏命造舟，既而更命建石桥。
	明昌元年	诏修曲阜孔子庙学。
	明昌二年	学士院进杜甫、韩愈等专集二十六部。
	明昌三年	三月，卢沟石桥成。
		（王庭筠）召为应奉翰林文字，命与秘书郎张汝方品第法书、名画，遂分入品者为五百五十卷。
		冬十一月，有司奏增修曲阜宣圣庙毕，敕党怀英撰碑文。
	明昌五年	诏购求崇文总目内所缺书籍。
	泰和元年	敕有司：购遗书宜尚其价，以广搜访。藏书之家有珍惜不愿送官者，官为誊写。毕复还之，仍量给其直之半。
	泰和四年	诏刺史，州郡无宣圣庙学者并增修之。
	泰和六年	诏建昭烈武成庙于阙庭之右，丽泽门内。
	泰和七年	以秦王宗翰、子房配武成王，降管仲以下。又跻楚王宗雄、宗望、宗弼等侍武成王坐，韩信而下降立于庑。又黜王猛、慕容恪等二十余人，而增金臣辽王斜也等。
	泰和八年	秋七月，诏颁《捕蝗图》于中外。
卫绍王	至宁四年	修奉太庙。
宣宗	大安三年	冬十二月，宣差中都太极宫提点赐紫李大方并炼师刘道门，于来年改元崇庆春日，诣太极宫罗天大醮三昼夜，择日御署青词，入斋散坛，又载敕高功棒玉简金龙环璧之恳，遍诣名山大川岳渎水府投送，为金朝以道教祭礼祷雨的一大规模仪式。
	迁汴	于会朝门内建宣圣庙。
哀宗	正大二年	冬，诏有司为死节士十三人立褒忠庙。
	正大五年	诏有司以临洮总管陁满胡土门塑像入褒忠庙，并书死节子孙于御屏。

二　上京会宁府与太庙

（一）上京会宁府的兴废与复建

金上京会宁府（今黑龙江省阿城市）是女真族的金政权肇兴之地，其城修建共历三次，第一次是太宗天会二年始建，第二次是熙宗天眷皇统年间，第三次是世宗大定二十一年前后。

金代早期汉化不深，太祖曾对宋使说："我家自上祖相传。止有如此风俗，不会奢饰。只得这个，冬暖夏凉，又不必修宫殿，劳费百姓也。"

太宗吴乞买始终坐镇东北，力求巩固女真人在这个地区的控制。《大金国志》记载太宗时居住的情形非常朴素："女真之初尚无城郭，星散而居，国主晟尝浴于河，牧于野，屋舍车马衣服饮食之类，与下无异。金主所独享者唯一殿，名曰乾元，所居四外栽柳以作禁围而已。其殿宇绕壁尽置火坑，平居无事则锁之，或时开钥，则与臣下杂座于坑，后妃躬侍饮食。"至太宗天会二年始知新城事，城邑初建，由卢彦伦为经画民居公宇。宣和六年（1124），宋使许亢宗贺金太宗登位时，所见之上京城景象为"……次日馆伴同行，可五七里，一望平原旷野，间有居民数十家，星罗棋布，纷揉错杂，不成伦次。更无城郭里巷，率皆背阴向阳，便于牧放，自在散居。又一二里，命撤伞，云近阙。复北行百余步，有阜宿围绕三四顷，并高丈余，云皇城也。……其山棚左曰桃源洞，右曰紫极洞，中作大牌，题曰翠微宫，高五七尺。以五色彩间结山石及仙佛龙象之形杂以松柏枝，以数人能为禽鸣者吟叫。山内木建殿七间甚壮，未结盖，以瓦仰铺及泥补之，以木为鸱吻，及屋脊用墨，下铺帷幕，榜额曰乾元殿。阶高四尺许，阶前土坛方阔数丈名曰龙墀。两厢旋结架小苇屋幂以青幕，……日役数千人兴筑，已架屋数千百间，未就，规模亦甚侈也。"这是最早关于金上京皇城建设的第一手文献资料，弥足珍贵。可见其城内之建筑物系木制，因其地原为森林，易于采取木材。据文献记载，熙宗时建筑宫殿已广泛使用砖瓦木石等多种材料。

太宗时期，"国初无城郭，星散而居，呼曰皇帝寨、国相寨、太子庄，后升皇帝寨曰会宁府，建为上京后，其辽之上京改作北京，城邑宫室无异于中原，州县廨宇，制度极草创，居民往来杂迁，自前朝门直抵后门，尽为往来出入之路，略无禁制。每孟春击土牛，父老士庶长幼聚观于殿侧，民有讼未决者，多邀驾以诉，至熙宗始有内廷之禁"。直到皇统六年熙宗采用汉式制度，"以上京府旧大内太狭如郡治，遂役五役工匠，撤而新之，规模虽仿汴京，然十之二三而已"。女真文化发生大的变化，之后对上京城的前朝政区实行更名、升降、废置等调整，形成新的政区。

上京城的修建与扩建由汉人卢彦伦主持，虽不能据现有片断文献认定卢彦伦即为总设计师，但其作用应相当突出，否则不会在海陵帝天德三年

再次受诏营建燕京宫宅，成为历三朝之营建都城的元老。（见表二）

表二：卢彦伦年表（据《宋史》、《金史》）

辽大安十年	生，辽代临潢人，以才干称。
辽天庆初年	授殿直勾当兵马公事，平临潢之盗。
天辅四年	从留守挞不野出降。授夏州观察使，权发遣上京留守事。后挞不野叛，逐之，尽杀城中契丹，报警于金。坚守七个月待援兵，被召至金城。
天会二年	知新城事。城邑初建，彦伦为经画，民居、公宇皆有法。改静江军节度留后，知咸州烟火事。未几，迁静江军节度使。
天眷元年	四月丁卯，（熙宗）命少府监卢彦伦营建（上京）宫室，止从俭素。
天眷初年	行少府监兼都水使，充提点京城大内所，改利涉军节度使。未阅月，还，复为提点大内所。彦伦性机巧，能迎合悼合意，由是颇见宠用。岁余，迁侍卫亲军马步军都指挥使，为宋国岁元使。改礼部尚书，加特进，封郇国公。
皇统二年（绍兴十二年）	十二月，金遣卢彦伦等来贺明年正旦。
天德二年	出为大名尹。
天德三年	诏彦伦营造燕京宫室。 浩与燕京留守刘筈、大名尹卢彦伦监护工作，命浩就拟差除。
天德五年	以疾卒，年六十九。

皇统九年十二月，熙宗于皇宫内为海陵所杀，海陵又于正隆二年废上京，悉毁宫殿及其他建筑物。直到大定十三年金世宗下命复建上京城。《金史·地理志》载："大定二十一年复修宫殿，建城隍庙，二十三年以甓束其城，有皇武殿，击毬校射之所也。有云锦亭，有临漪亭，为笼鹰之所，在按出虎水侧。"世宗后于大定二十四年春三月由燕京行幸上京，召集宗室、长老共为游宴，以追忆大金发祥之旧都。而从此时乌古论元忠的进谏中可约略了解上京城的概貌："此邦遭正隆军兴，百姓凋敝，陛下休养二十余年，尚未完复，况土性疏恶，甓之恐难经久，风雨摧坏，岁岁缮完，民益困矣。""銮舆驻此已阅岁，仓储日少，市买渐贵，禁卫暨诸局署多逃者，有司捕置诸法恐伤陛下仁爱。"上京复建终因地域偏僻及政治经济种种关系而未获成功。（见表三）

表三：金世宗重建上京会宁府年表

年代	工程名称	用途
大定五年	复建庆元宫	原为原庙，奉安太祖以下御容
大定二十一年	复修宫殿，建城隍庙	
大定二十三年	以甓束其城	
世宗巡幸时期	光兴宫	世宗居所
大定时期	皇武殿	击球、校射之所
	临漪亭、云锦亭	位于按出虎水之侧，为笼鹰之所
	渤野淀、绿野淀	位于近郊，为游猎之所
	光德殿	

（二）太庙初设与金代御容制度

1126年，金人攻入汴梁，俘获宋帝，北宋灭亡。此时北宋承平日久，典章礼乐粲然备具，女真人掳掠其豪族、工匠、古籍、法物仪仗北还。此后在上京会宁筹建宗社，宗社朝会、礼仪观听有焕然一新之貌。

《金史》记载："金初无宗庙。天辅七年九月，太祖葬上京宫城之西南，建宁神殿于陵上，以时荐享。自是诸京皆立庙，惟在京师者则曰太庙，天会六年，以宋二帝见太祖庙者，是也。或因辽之故庙，安置御容，亦谓之庙，天眷三年，熙宗幸燕及受尊号，皆亲享恭谢，是也。皇统三年，初立太庙，八年，太庙成，则上京之庙也。贞元初，海陵迁燕，乃增广旧庙，奉迁祖宗神主于新都，三年十一月丁卯，奉安于太庙。正隆中，营建南京宫室，复立宗庙，南渡因之。"可见，上京路的太庙建于皇统三年，毁于正隆二年。海陵天德四年，有司言："燕京兴建太庙，复立原庙。三代以前无原庙制，至汉惠帝始置庙于长安渭北，荐以时果，其后又置于丰、沛，不闻享荐之礼。今两都告享宜止于燕京所建原庙行事。"大定之后太庙的建设又有新的变化。

金仿宋辽之制，绘制御容像，并以忠臣像配祀。太祖、太宗之时置御容于庆元殿。熙宗天眷元年十一月，"以康宗以上画像工毕，奠献于乾元殿"。此殿建于太宗天会元年三月。这类祖先画像应该是根据想象创作，因为当时金朝并无画院之制，可能是雇用辽之画匠以训练金人画匠完成的。（见表四）《金史·地理志》记载："原庙天眷元年以春亭名天元殿，安太祖、太宗、徽宗及诸后御容，春亭者太祖所尝御之所也。"据此可见熙宗天眷元年时确已有太祖、太宗御容存在。正隆二年海陵毁上京，世宗大定五年复建上京，而首建即为太祖庙。《金史·礼志六》载："大定二年，以睿宗御容奉迁衍庆宫。五年会宁府太祖庙成，有司言宜以御容安置。先是衍庆宫藏太祖御容十有二，法服一，立容一，戎衣一，佩弓矢

一，坐容二，巾服一，旧在会宁府安置半身容二，春衣容一，巾而红衣者二，旧在中都御容殿奉安，今皆在此，诏以便服容一遣官奉安。”上述太祖之御容，乃是金朝女真人心目中最尊重者，衍庆宫所藏之十二御容，当为宫中画工精心描绘，而非出于想象。

表四：康宗以上十帝资料

名称	讳	关系	生卒年岁	事迹
始祖	函普	初从高丽来	年已六十	创凡部内民众之有争端者，杀人尝马牛之俗。
德帝	乌鲁	始祖子	史书无载	史书无记载。
安帝	跋海	始祖子	史书无载	史书无记载。
献祖	绥可	始祖子	史书无载	有栋宇之制，定居于按出虎水之侧。
昭祖	石鲁	始祖子	史书无载	稍立教条，渐使诸部中之一部分服从，而诸部中之文化仍蒙昧未开，其皇后徒单氏，性刚毅，人莫敢以为室，后助昭祖，虽至难之事亦得收效。
景祖	乌古乃	始祖子	辽太平元年生（1021）辽咸雍八年卒	得邻国铁，修弓矢，备器械，于按出虎水畔树立官属纪纲，此处渐成生女直之势力中心。
世祖	劾里钵	景祖二子	辽重熙八年生（1040）辽大安八年（1092）卒，	为人天性严重，富智略，战无不胜，益使按出虎水畔之势力更加扩张。
肃宗	颇剌淑	景祖四子	辽重熙十一年（1043）生大安三年卒	自幼机敏善辩，其父尝任国相。袭任生女直节度使之职，故按出虎水畔之势力由其愈行发挥。
穆宗	盈歌	景祖五子	辽重熙二十二年（1053）生寿昌十年（乾统三年1103）卒	南人称之为扬割太师。按出虎水之势力已达于极峰，历时十余年，更加强金朝兴起之基础。
康宗	乌雅束	世祖长子	辽清宁七年（1061）生天庆三年（1113）卒	守穆宗遗志，善治其部众。

金代继承宋辽供奉御容的传统，其对御容的概念已经相当清晰，御容为帝王及后妃之写真，其着法服、便服或四季常服，分立容和坐容，置于神御殿内。“康宗以上画像工毕”，因为不是写真不能称为御容。太子画像依唐制置于影殿内，但不能称为御容。卫绍王被黜，故其母李氏光献皇

后画像不能称为御容，其神主和画像亦要迁出太庙和启庆宫。熙宗时开始采用中原舆服制度，服饰及其色彩与地位相互匹配，要求十分严格。海陵帝被削去帝号，其个人服色及其父王服色均要改变。《金史》中尚有两处记载太祖阿骨打的画像，有可能是情节性的故事画。

三　海陵、世宗与章宗朝的大兴土木

熙宗、海陵两朝的礼仪改革成果丰硕。宛如一汉家少年子的熙宗，习染汉俗，亲近儒士，采取和增设了大量的中国礼仪，包括定太庙、祭孔子庙、复封衍圣公、详定百官仪制、百官用朝服、皇帝御冠服、用宋乐、颁行皇统新律等，足见熙宗时代汉化之迅速。海陵由于“嗜习经史，一阅终身不复忘，见江南衣冠文物，朝仪位著而慕之”。具有开创新局面的野心和决心，其1150年和1156年两度改定制度，竭力提倡汉文化，影响到中国政治制度的发展，也为世宗礼仪“浸备”，出现大定时期礼乐兼备的昌盛局面创造了条件。而天德至正隆时期（1149—1161）的中都营建及大定年间的衍庆宫画像为文献记载金代国家级艺术工程中的重中之重。

（一）金海陵王时期

海陵王完颜亮“尝作墨戏，多喜画方竹”，是金代最初从事文人墨戏的君主，与蔡松年等人的绘画活动密切相关。他十分注重绘画的政治功用，天德三年三月皇后献《田家稼穑图》，用意在教授太子晓“民间稼穑之难”，他还曾遣画工随团使宋，潜写《临安湖山图》回朝，将自己的骑马像绘于吴山绝顶，昭示他灭南宋的政治目的。

1.金中都

海陵接受统治集团内部及降金宋人建议，于天德三年三月，“诏广燕城，建宫室，按图兴修，规模宏大”，四月，“诏迁都燕京，有司图上燕京城宫室制度，营建阴阳五姓所宜”。贞元元年，迁入燕京，“称中都，以迁都诏中外”。以宋之汴京为南京，大定为北京，辽阳为东京，大同为西京。正隆二年，“命会宁府毁旧宫殿，诸大族第宅，及储庆寺，仍夷其址，而耕种之”。削上京号，“称为国中者，以违制论”。既而慕汴京风土，急于巡幸，又于正隆四年（公元1159年），复诏营建宫室于南京。

主持中都营建的人有张浩、张通古、蔡松年、苏保衡、卢彦伦、刘筈等，而具体修建的有梁汉臣、孔彦舟等。根据南宋周辉《北辕录》和张棣的《金虏图经》记载，金代中都宫殿以北宋东京汴梁宫殿

为建造标准。在南宋人楼钥的《北行日录》，范成大的《揽辔录》和周辉的《北辕录》中对金中都宫殿有着具体的描写：皇城周回“九里三千步”，自内城南门天津桥北之宣阳门至应天楼，东西千步廊各二百余间。中间驰道宏阔，两旁植柳。有东西横街三道，通左右民居及太庙三省六部。宣阳门以金钉绘龙凤，“上有重楼，制度宏大，三门并立，中门常不开，唯车驾出入”；应天门初名通天门，“高八丈，朱门五，饰以金钉”；宫阙门户皆用青琉璃瓦，两旁相去里许为左右掖门。内城四角皆有垛楼。宣华、玉华、拱宸各门均“金碧翚飞，规制宏丽”。“内殿凡九重，殿三十有六，楼阁倍之”。“西出玉华门则为同乐园，若瑶池、蓬瀛、柳庄、杏村在焉”。金庭规制堂皇，仪卫华整，虽“前后殿屋崛起甚多，制度不经”，但“工巧无遗力”。

海陵在位期间跋扈狂躁，任性所为，在营建过程中或“赐工匠及役夫帛”，或“杖提举营造官”；对于营建唯求侈丽，不惮工费，“宫殿运一木之费至二千万，牵一车之力至五百人；宫殿之饰，遍傅黄金，而后间以五采。……一殿之费以亿万计；成而复毁，务极华丽”。海陵迁燕后赏劳随从功臣；分蕃汉地为十四路，各置总管府；定都城十二门之名，命王竞书之；名太庙曰衍庆宫以奉太祖太宗神主。现存山西繁峙岩山寺壁画可能反映了金代中都宫殿的特点，它是目前了解北宋和金代宫殿的最重要的形象资料。

金中都及皇城布局的设计，为元明都城的建设设计开创了先例。金以燕京为都城，标志着北京正式成为皇都，并成为北中国的政治中心。

2.房山金陵

海陵王营建中都以后，即派出司天台于中都四周勘陵，将原在上京的金朝皇室山陵迁至今北京西南房山区大房山脉的云峰山。海陵王迁建山陵于中都，一方面是接受汉族的尊祖观念，而更重要的是为巩固自己的神权地位，使中都不但成为金朝的政治中心，而且真正成为女真族精神中心，以此巩固中都的国都地位，确保政治重心南移，实现其灭宋统一的政治目标。

大房山金陵勘定以后，经海陵、世宗、章宗、卫绍王、宣宗五世六十余年的营建，形成了一处规模宏大的皇家陵寝，其兆域达一百五十六里。据目前已经探明的情况来看，金代帝王陵主要分布在大房山东麓的九龙山、凤凰山、连泉顶东峪、三盆山鹿门峪。此外，大房山南侧的长沟峪也应葬有陵墓。建陵初期，出于安葬和谒陵、祭陵的需要在山陵东端的入陵处建行宫盘宁宫，章宗时期，又在山陵至高点大房山主峰的茶楼顶上建离宫崇圣宫、白云亭。（见表五）

表五：大房山金陵所葬帝后皇室表

帝后及皇室	内容
始祖以下十帝迁葬于此	始祖（光陵）、德帝（熙陵）、安帝（建陵）、献祖（辉陵）、昭祖（安陵）、景祖（定陵）、世祖（永陵）、肃宗（泰陵）、穆宗（献陵）、康宗（乔陵）
大金九帝中有七帝葬于此	太祖（睿陵）、太宗（恭陵）、熙宗（思陵）、世宗（兴陵）、章宗（道陵） 海陵王、卫绍王（死后被削去帝号，故葬所无陵号） 宣宗（葬于汴京）、哀宗（葬河南汝南县）
大金追封四帝有三帝葬于此	德宗（海陵父，顺陵）、睿宗（世宗父，景陵）、显宗（章宗父，裕陵） 徽宗（熙宗父，葬上京会宁府未迁葬）
后妃二十三位葬于此	明懿皇后（始祖）、思皇后（德帝）、节皇后（安帝）、恭靖皇后（献祖）、威顺皇后徒单氏（昭祖）、昭肃皇后唐括氏（景祖）、翼简皇后拿懒氏（世祖）、靖宣皇后蒲察氏（肃宗）、贞惠皇后乌古论氏（穆宗）、敬僖皇后唐括氏（康宗）、钦宪皇后纥石烈氏（太祖）、钦仁皇后唐括氏（太宗）、悼平皇后裴满氏（熙宗）、昭德皇后乌林答氏（坤后陵，世宗逝后乌林答氏迁入兴陵与世宗合葬）、元妃张氏、元妃李氏、贤妃石抹氏、德妃徒单氏、柔妃大氏（世宗妃）、钦怀皇后蒲察氏（章宗）、钦慈皇后蒲察氏（睿宗）、慈宪皇后大氏（德宗）、孝懿皇后徒单氏（显宗）
完颜宗室	梁王完颜宗弼、荣王完颜爽、宿王矧思阿补、海陵太子光英

史书虽然记载海陵“屠杀宗族，翦刈忠良”，但他对宗室有功之臣亦予优恤。如作为宗室子的特进挞懒，曾随太祖伐辽，战功卓著。天会四年伐宋，屡以功受赏。对这位戎马一生，为灭辽克宋作出重要贡献的战将，海陵迁诸陵大房山时，“以挞懒尝事太祖，命作石像，置睿陵前”，以示表彰与铭记。

由此可追述有关皇室的丧葬制度的运作、处理丧葬活动的责任机构与专业官员。熙宗天眷二年三月，命百官详定仪制。世宗大定初年至明昌初年完成《金纂修杂录》，后又图吉、凶二仪以备大葬和郊庙所需。丧葬属于礼法的范畴，需要礼部制定政策、监管等级，需要工部负责国家工程，以实施承办具体事务。比如隶属于尚书工部的甄官署就掌握劚石及埏埴之事。金代的土坑石椁墓在金上京地区多有发现，为女真勋贵所特有。比较著名的有：完颜娄室家族墓地、完颜希尹家族墓地、完颜晏家族墓地、新香坊女真贵族墓地等。吉林、扶余等地也发现过这类墓葬。1988年在哈尔滨市阿城区巨源乡城子村松花江南岸考古发现的金齐国王墓，为男女合葬竖穴土坑石椁木棺墓，出土大量珍贵文物，包括石椁、木棺、金银饰品、兵器，其中服装种类繁多，质料品种齐全，纺织技术高超，制作工艺精湛，图案华美，在出土文物中尤为珍贵。制造丧葬明器是一种长期稳定的生产，在礼仪繁杂的丧葬中，需要熟练的官员运筹这些专业性很强的事

务，从女真贵族墓葬及其出土物中或可对金代官方所掌握的各类手工业作坊、各种技术人员和工匠有所认识。

（二）金世宗时期

金代礼仪改革至世宗达到“浸备”阶段。世宗为使“太祖皇帝功业不坠，传及万世”而总结正反两方面的经验教训，他深切感到以女真勋贵为主的贵族统治集团，是兴国安邦，推动社会发展的核心和后盾。为此，他因时制宜地确定对女真勋贵施以抚慰加优崇的决策。其中诏命绘制衍庆宫功臣像和为女真勋贵镌刻墓碑、塔铭诸方面是其重要的艺术实践活动。（见表六）

表六：金世宗大定年间衍庆宫功臣像诏谕年表

大定三年	八月，世宗下诏：祖宗时有劳效未曾迁，五品以上闻奏，六品以下及无职事者尚书省约量升除。
大定八年	十月，命图画功臣于太祖祖庙，其未立碑者立之。
大定十一年	十月，上谓宰臣曰：“衍庆宫图像功臣，已命增为二十人。如丞相韩企先，自本朝兴国以来，宪章法度，多出其手。至于关决大政，但与大臣谋议，终不使外人知觉。汉人宰相，前后无比，若褒显之，亦足示劝，慎无遗之。” 上曰：“丞相企先，本朝典章制度多出斯人之手，至于关决大政，与大臣谋议，不使外人知之，由是无人能知其功。前后汉人宰相无能及者，置功臣画像中，亦足以示劝后人。”
	世宗责令尚书省认真执行，他说：“自今朕旨虽出，宜审而行，有未便者，即奏改之。或在下位有言尚书省所行未便，亦当从而改之，勿拒而不从。”
大定十四年	十月，诏图画功臣二十人衍庆宫圣武殿之左右庑。
大定十五年	纥石烈志宁，图像衍庆宫。
大定十六年	正月，有司奏：奉敕议世祖皇帝御容当于何处安置。臣等参详衍庆宫即汉之原庙，每遇太祖皇帝忌辰，百官朝拜。今世祖皇帝择地修建殿位，庶可副严奉之意。
大定十六年	左庑迁梁王宗弼于斡鲁上。
大定十七年	正月，诏宰臣，“辽豫王、宋天水郡王被害子孙，各葬于广宁、河南旧茔。其后复诏：“天水郡王亲属于都北安葬外，咸平所寄骨殖，官为葬于本处。辽豫王亲属未入本茔者，亦迁。”
大定十七年	十月，有司奏：“衍庆宫所画功臣二十人，惟五人有谥，今考检余十五人功状，拟定谥号以进。”诏可。
大定十八年	黜习失，而次蒲家奴于阿离合懑下。
大定二十二年	增皇伯太师辽王斜也。撒改、宗干、宗翰、宗望，其下以次列。

大定二十六年	十一月上谓宰臣曰："朕方前古明君，固不可及。至于不纳近臣谗言，不受戚里私谒，亦无愧矣！朕尝自思，岂能无过，所患过而不改，过而能改，庶几无咎。省朕之过，颇喜兴土木之工，自今不复作矣。"

书法碑记附属于公共艺术工程之中，如宫殿题匾、碑文撰书等。远在命图像功臣于太祖灵庙前之时，即大定三年（1163）八月，世宗下诏："祖宗时有劳效未曾迁，五品以上闻奏，六品以下及无职事者尚书省约量升除。"在此思想指导下开始命图像功臣于太祖祖庙。大定八年十月，世宗又命图画功臣于太祖庙，"其未立碑者立之"。了解世宗优崇勋贵的由来，对世宗时期金碑增多会有更深刻的理解。辽金之胜负，实决于辽天庆四年九月的宁江州出河店之一战。是役誓师之地后名为得胜陀，金世宗大定二十五年为之建碑，以纪念其祖之战功。目前发现的金代贵族墓碑还有完颜娄室、完颜希尹、完颜忠和完颜斡鲁等。

文献中记载的金代书法家有：宇文虚中、高士谈、王竞、吴激、蔡松年父子、高衎、任询、施宜生、刘沂、王渥、完颜寿、完颜守禧、党怀英、赵沨、王庭筠、王万庆、张天锡、司马朴、王仲元、杨邦基、张毂兄弟、许古、左光庆、赵秉文、麻九畴、雷渊、李经、李澥、庞铸、史公奕、王中立、王予可、冯璧、完颜彝、郝天祐、高德裔、郝史、赵观、赵滋、谭处端道士、僧玄悟等。其中宇文虚中"常书功德碑在燕城"，并曾为建于天会十三年的睿德神功碑（亦称平辽碑）书写碑文。当时凡燕、辽、汴梁宫殿题榜，如大安、大庆、应天、承天之等，皆由王竞书写。后来的贞懿皇后塔铭也出自其手。任询曾书《大天宫寺碑记》。明昌元年《大金西京大普恩寺重修释迦如来成道碑铭》，由世宗长子汉王永中立石，永中长子石古乃书写，党怀英为碑篆额。党怀英于大定十八年（1178）撰并书《悯忠寺礼部令史题名记》，明昌三年章宗敕党怀英撰孔庙碑文，亲行释奠之礼。党怀英还书有《重修天封寺碑记》（1184）、《杏坛》（1198），《谷山寺记》(1201)可谓其晚年倾力制作。王庭筠现存书迹有行书《博州庙学记》，楷书碑刻《重修蜀先主庙碑》。陶宗仪《书史会要》记载张天赐"遭遇道陵（金章宗），诸殿宇扁皆其所题"。这些仅仅是附属于金代国家级艺术工程中的部分书法作品。

金世宗在位期间对于佛道二教采取了既限制又尊重、保护和利用的政策，大定年间先后重修和创建了一些寺观，赐予寺观名额、土地和钱财，同时对佛道上层人物采取笼络和优遇的政策。1981年辽阳市发现的金代《通慧圆明大师塔铭》，为金世宗所做国家级艺术工程提供了又一例证。塔铭中所提清安寺、神御殿及新旧两塔系世宗与其母亲贞懿皇后先后修建。贞懿皇后李氏，名洪愿，世为辽阳大族，天辅年间选赴上京作许王妻室，天辅七年三十岁时生世宗，天会十三年（1135）四十二岁时寡居，时年世宗十三岁教育之，皇统五年五十二岁时受戒为尼，号通慧圆明大师，赐紫衣。贞元三年世宗为东京留守，其随子到东京辽阳，以内府金钱三十余万，在东都城北营建清安寺，在丹凤门之左建大道场。此

时清安寺为尼姑院，其尼皆为“戚里贵人”。后自建浮图于辽阳，名垂庆寺，正隆六年五月卒。临终时嘱世宗：“乡土之念，人情所同，吾已用浮屠法置塔于此，不必合葬也，我死毋忘此言。”世宗深念遗命，于清安寺建神御殿，诏有司增大旧塔，起奉慈殿于塔前，敕礼部尚书王竞书塔铭。大定九年，名该神御殿为报德殿，诏翰林学士张景仁作碑，石琚修改。大定十三年于垂庆寺起神御殿，“寺地褊狭，诏买傍近民地，优与其值，不愿鬻者，以官地易之”。大定二十四年，世宗至东京幸清安寺、垂庆寺神御殿。大定末年，该寺储资百万，僮仆达四百人，又由尼院改僧院，隆公和尚为八任住持，英公禅师为九任住持，首任住持为通慧圆明大师。当时掌管东京诸僧的僧官是辽阳渤海人张浩兄“慧休圆通辨正大师”任都僧录职。此为清安寺盛况。世宗后将清安寺改建神御殿，每至东京即往朝谒，其正隆六年在辽阳宣布自立，即在清安寺内。

金世宗在位二十九年以大定为年号，即位之初不欲扰民，中都少所增建，与宋讲好后国内承平，即开始兴建，包括重修灾后泰和神龙宴殿，建社稷坛，增建衍庆宫，建京城北离宫、瑶光台等。大定十三年七月，“复以会宁府为上京”，欲重建上京，曾遭乌古论元忠进谏，终因种种原因，未能达成心愿。（见表三）但大定十九年在辽代旧建筑上兴建的北离宫却不愧为皇家的行宫，至金章宗时期更名为万宁宫，呈现出“宝带香鞲水府仙，黄旗彩扇九龙船。薰风十里琼华岛，一派歌声唱采莲”的全盛景象。香山在世宗时已是风景胜地。大定二十六年三月“癸巳，香山寺成，幸其寺，赐名大永安，给田二千亩，栗七千株，钱二万贯”。可见香山大永安寺的规模、寺产与皇家密切相关。《金史 · 地理志》记中都宛平县的玉泉山建有行宫。明代沈榜《宛署杂记 · 卷四》也记载玉泉山顶有金行宫芙蓉殿故址。世宗于大定二十六年“省朕之过，颇喜兴土木之工，自今不复作矣”，不是没有原因的。

（三）金章宗时期

金世宗大定之后，唯有章宗朝还有营造。位于北京宛平城外的卢沟桥，跨永定河，拱跨11个孔，长约212米，最大拱净跨约16米，作为著名的厚墩厚拱半圆形联拱石拱桥说明某建桥技术有了很大的发展。因桥“密迩京师，八方通衢”，故极为坚致华丽，有“卧虹千尺”、“苍龙北峙”的美誉。

金代前期，卢沟河（今永定河）上已建造了大型浮桥。天会二年，宋使许亢宗和大定十年范大成出使金朝都对此有记载。正史记载：“大定二十八年（1188）五月诏，卢沟河使旅往来之津要，令建石桥，未行而世宗崩。大定二十九年六月，章宗以涉者病河流湍急，诏命造舟，既而更命建石桥，明昌三年三月（1192）成，敕命名曰广利，有司谓，车驾之所经行，使客商旅之要路，请官建东西廊，令人居之，上曰：‘何必然，民间自应为耳。’左丞守贞曰：‘但恐为豪右所占，况罔利之人多止东岸，若官筑则东西两岸俱称，亦便于观望也。’遂从之。”

卢沟桥的建造共用时两年多，其具体的负责人与工匠已不可考。由于卢沟桥所处的重要地理位置，自其建成之日始，就是南方入京之要道，也成了惜别离愁的处所，如赵秉文的《卢沟》一诗：河分桥柱如瓜蔓，路入都门似犬牙。落日卢沟沟上柳，送人几度出京华。

明昌建成的卢沟桥，其规模形象，未见详载。今北京故宫博物院藏，据鉴定为元画的《卢沟运筏图》可见到“插拍为基，雕石为栏”的十一孔半圆石拱桥。乾隆碑记云：“朕因是思之，浑流巨浪，势不可挡，是桥经数百年而弗动，非古人用意精而建基固，则此桥必不能至今存，然非拆其表面观其里，亦不知古人措意之精，用工之细，如是其亟也。”《畿辅通志》则援引明志，称其为“京师八景”之一的“卢沟晓月”。

笔者认为金代的国家级艺术工程似还应包括艺术机构的设立、艺术品的鉴藏、保护以及艺术礼仪的设制等等。

金章宗完颜璟在位十九年，典章文物粲然成一代治规，“欲跨辽、宋而比迹于汉、唐”，在金帝中汉文化造诣最深。他不仅喜爱汉人的艺术，而且身体力行，“临轩之余，喜作字，专师宋徽宗瘦金者”。史称金代不设画院，但章宗以宫廷绘画活动的倡导者和保护人的皇权地位，促使金代的文人墨戏、人马画和山水画形成隆盛的鼎足局面，对建构宫廷绘画机构及组织鉴藏书画等活动起了十分重要的历史作用。

章宗在位期间调整了宫廷艺术机构，建立了金代最为完备的书画和收藏机构：笔砚局（掌御用笔墨砚等事）和书画局（掌御用书画纸札），隶属秘书监；图画署（图画缕金匠）、裁造署（掌造龙凤车具、亭帐、铺陈诸物，宫中随位床榻、屏风、帘额、绦结等，陵庙诸物并省台部内所用物，泰和令记有画绘之事）、文绣署（掌绣造御用并妃嫔等服饰、烛笼照道花卉）、织染署（掌织纴、色染诸供御及宫中锦绮币帛纱縠）和文思署（掌造内外局分印合，伞浮图金银等尚辇仪鸾局车具亭帐之物并三国生日等礼物，织染文绣两署金线），隶属少府监。明昌七年，图画署和文思署并入祗应司（掌给宫中诸色工作）。当时文人画家的聚集中心是翰林学士院，这里是章宗的秘书机构，其间先后出现了以王庭筠、赵秉文为核心的文人画家群，金章宗以自身的艺术实践确立了文人画活动在宫廷的正统地位。同时，世宗、章宗两朝，宋金国力承平，使臣往来如梭，客观上也促进了宋、金间的绘画交流。

章宗创建御藏机构——秘府，钦定七方鉴藏玺：内府（葫芦印）、群玉中秘、明昌珍玩、御前珍绘、明昌御览、明昌中秘和明昌御府。他于明昌三年召王庭筠为应奉翰林文字，命其与秘书郎张汝方品第法书、名画，分入品者计五百五十卷，著成《品定法书名画记》（今佚），两年后，又诏补《崇文总目》之缺，再于泰和元年（1201），“敕有司，购遗书尚其价，以广搜访。藏书之家有珍惜不愿送官者，官为誊写，毕复还之，仍量给直之半”。一些金初流散在私家的北宋宫廷藏画汇集于金廷，正所谓“明昌政似宣和前”，“宝书玉轴充内

府”。

另外，研究金代国家级的艺术工程似还应包括属于工艺美术范畴内的瓷器、织绣、铁券、官诰的制作等。如隶属于裁造司后并入祗应司的文绣署，负责承办织绣花样和车帐帷幕等事。文献记载金代礼制、军事中使用了大量织金纹样御衣、有两面图案的专用旗帜等。考古发掘的金齐国王墓中出土了大量精美的丝织服饰提供了一个例证。另外，金人在刻书方面亦有若干贡献，天德三年（1151）置国子监，进士课目兼采唐、宋而增减。所授经史课程，“皆自国子监印之，授诸学校”。国子监内有专门的雕字匠人，刻印汉文和女真文书籍数十种。流传至今的实物不见金代官刻，但从现存民间刻本，如《赵城藏》和《四美人图》等或可见一斑。

章宗时期，还曾于泰和六年（1206）建武成王庙于皇城之西、丽泽门内，并以宗翰、宗雄、宗望、宗弼、斜也等配祀。中都光泰门街有报德寺，清夷门（即通玄门）街有报恩寺，其中皆设有世宗御容。

四　金代国家级艺术工程的解析

（一）功能解析

一项国家级艺术工程可能承担着宗教、礼仪、祭祀、水利、防御等多项功能，需要兼顾政治、经济、宗教各方面的考虑，金代国家级艺术工程的多项功能存在着显性和隐性的元素，它们或昭示于人，或以潜在的“隐性功能”进一步延伸了艺术的公共性。比如城垣可以抵御外敌，也可以遏制洪水，兼具城防与防洪功能。桥梁渠道既可以灌溉、推动水碓，也可以运输。皇宫不仅仅具备帝后起居、宫廷集会或接见臣僚之殿堂诸种功能，也发挥着代表皇权尊严的重要象征性功能。而皇室的祖陵、佛寺、道观也都用来作为帝王护持的表征。金朝历史上多次修建的宣圣庙和诸神杂祠，其中的壁画、雕塑、宣教用具等都涉及艺术史的元素，从而进入艺术史的研究范畴。如大定十四年国子监详定释奠器物、行礼次序，专门指出了有关宣圣像左右的陪侍像问题。国家级艺术工程的功能之间的叠加与冲突则需要官方的引导、协调、提升与整合。

（二）建制解析

国家级艺术工程作为重要的文化建设工程，由皇帝诏命开始规划，以突出和围绕国家政治经济结构战略为目标，以艺术的方式表现国家和民族的形象。它首先要制定出保证创作与工程顺利实施的原则与方针，同时形成相应的职能机构，以备对国家级艺术工程的创作主题、内容、形式进行论证，对创作进行参谋、咨询、修改、加工和提高。皇室作为赞助人，经费需要由国家或者整个社会提供一部分，或由政府给予，或由皇帝的“内库”支给，作为专项资金用于管理和运营。作为国家级艺术工程，从总体

方案的设计与实施，包括材料的运用、时间的控制都有一定的保证，其建设标准包括工程化水平、技术人才、设备条件及管理运行水平等都相对一流。同时还要有一套评价、监督机制，如隶属户、工两部的管勾，官职品级属从七品，其责任就在于掌履实营造材物、工匠价值等事。

以建设金上京和金中都的卢彦伦与张浩二人为例，前者是历三朝修建都城的元老（见表二），而后者有着渤海望族的家族背景，有着“承应御前文字”、提点缮修大内、详定内外仪式、行六部事，以及广燕京城，营建中都及南京宫室的深厚阅历。

木石组合是中国建筑的一大特色，在中国古代的公共工程中所使用的材料以木材和泥土最为重要，无论是宫殿建筑、城墙乃至壁画，碎泥和木材都占了支配性的地位，因此也才有了中文中以大兴土木称呼大规模建筑工程的用语。金世宗所谓朕喜兴土木之功即是指此。金世宗说张浩“营建两宫，殚竭民力”，可见大型工程的营建仰赖皇家的权力与财力。以张中彦供运材木为例，史书虽对这一巧思加以赞赏，但也从一个侧面证实了砍伐及运送巨木的难度与庞大花费，“正隆营汴京新宫，中彦采运关中材木。青峰山巨木最多，而高深阻绝，唐、宋以来不能致。中彦使构崖驾壑，起长桥十数里，以车运木，若行平地，开六盘山水洛之路，遂通汴梁。明年，作河上浮梁，复领其役。舟之始制，匠者未得其法，中彦手制小舟才数寸许，不假胶漆而首尾自相钩带，谓之鼓子卯，诸匠无不骇服，其智巧如此。浮梁巨舰毕功，将发旁郡民曳之就水。中彦召役夫数十人，治地势顺下倾泻于河，取新秫秸密布于地，复以大木限其旁，凌晨督众乘霜滑曳之，殊不劳力而致诸水”。

国家级艺术工程有相对严格的工程期限，误期将会受到制裁，移刺履作为官翰林文字和一位著名的画家，就曾因“诏提控衍庆宫画功臣像，过期”，而被降为应奉。

一项国家级艺术工程的完成需要多部门的协同合作，在金代至少涉及的有：掌修造营造法式、诸作工匠及江河堤岸、道路桥梁之事的工部；掌户籍、物力、市易、国用等事的户部；掌礼乐、祭祀、燕享、学校、仪式和制度之事的礼部；负责将内外官平日所历之资考功过书于行止簿上、掌管文武百官考课的吏部；掌制撰词命、应奉议院的翰林学士院，掌礼乐、社稷、祠祀之事的太常寺，以及隶属于秘书监的笔砚局、书画局，隶属于少府监的尚方署、图画署、裁造署、文绣署、织染署、文思署等，掌宫中营造之事、隶属于工部的修内司等。甚而军器监中掌管邦国戎器、弓弩刀槊的利器署，谁又能说它与国家级艺术工程，或者说它所负责的范畴内不存在着工艺技术的问题呢？工部虽然较之其他五部缺少领导的权威性，占有的位置不甚重要，但它提供了另一类专业功能，以完成国家级公共工程的各类项目。

（三）国家级艺术工程中的艺术元素

金代国家级艺术工程中包含的艺术门类有建筑、雕塑、园林、绘画、碑刻等。除书画、雕塑、园林的部分内容以鉴赏为主，国家级艺术工程大多以政治功能为主，创建的初衷不以欣赏为目的。大到迁都、营都，小到海陵皇后的《田家稼穑图》、世宗宫中所藏的《舆地图》以及章宗朝诏颁的《捕蝗图》等都是以成教化、助人伦为目的。但其中的大量内容又涉及艺术元素，乃至用料、技艺、工具等都属于艺术史研究的范畴。

金代国家级艺术工程建设的兴盛程度还与皇室成员汉化的程度及对艺术的热衷程度有关。自熙宗起到章宗，从生活习俗到价值观念，女真人自觉或不自觉地经历着一场文化的蜕变。因此也就出现了对于女真固有文化振兴的一再倡导，也才出现了金世宗时期对金上京的复建与衍庆宫功臣像的绘制。

（四）人才与粉本的来源

金政权对辽、宋用兵的过程中，为了弥补“金源内地”劳动力的不足和吸取中原地区先进的生产技术，执行“实内地”的政策，屡次将中原地区的汉人、契丹人和汉化的渤海人迁往上京地区，其中包含了大量汉人手工业工匠，这些人不仅带去了技术，而且传授技艺。另外，在宋金交聘过程中，宋朝使团中就有宫廷匠师。如天会三年（1125）许亢宗使金时，就带去了专门为宫廷服务的“后苑作匠”。与南宋交战初期，被金廷强留的许多南宋使臣如宇文虚中、吴激、吴琚、赵伯骕等就是文人画家和收藏家。自宋金战争初期开始，女真的统治者还掠去了无数图书典籍、珠宝和大批的文物。（见表七）

表七：根据陶晋生先生研究所列搬到上京的人员和文物的简表

人员	王室、后宫、太学博士、太学生、僧侣、内侍、伶官、医工、伎女、后苑作、将作监工匠、百工、技艺、司天监阴阳官、大晟乐工等数千人。
文物	法驾、仗卫、内库香药犀象、朝服、祭器、天文仪器、尚方药饵、九鼎、天下图籍、宋朝开国登位诏书、西夏进贡书本、珍宝无数、博弈之具。

金朝自熙宗天眷二年详定仪制，至世宗大定初年，开“详定所”以议礼，设“详校所”以审乐，至明昌初年著就《金纂修杂录》，其中多参校唐宋故典沿革。金代中叶，则“鄙辽俭朴，袭宋繁缛之文”，现存的金代文献、文物遗迹可为佐证。

山西繁峙岩山寺有金正隆三年水陆记碑，其碑阴题名御前承应画匠王逵于是年画水陆殿壁画，而该寺南殿西壁题名，王逵还曾于大定七年六十八岁时创作了南殿西壁壁画。王逵学徒在北宋末年，为入金的北宋画家，曾在金朝宫廷中服

役。其所绘壁画除反映金代特点外，也反映出北宋乃至更早的建筑特点。傅熹年先生认为："无论是建筑细部还是人物服饰、车骑、仪仗、执事等，以至于山水树石的笔墨技巧，都可以明显地看出是北宋文化的继续和发展。"

1960年发掘的河北井陉柿庄金代壁画墓，其第六号墓室最为精彩。东壁绘出一幅《捣练图》，杨泓先生将之与张萱《捣练图》比较，指出："或许民间也会流传张萱画风的作品，甚至据其粉本绘成墓葬壁画，亦未可知。"另外，根据出土物推断井陉六号墓中所绘《捣练图》似应早于金章宗题签之时，或又说明北宋末金初这类绘画的粉本已在民间流传了，至于哪种推测更为可靠，还需今后的考古新发现来解决。这又为宋金之间、宫廷与民间之间的文化互动提供了一个实例。

文献还记载，海陵修建中都和南京，借鉴宋朝都城的建筑布局、风格、技巧，以汉人、渤海人监领其事。大定六年金世宗幸华岩寺，观故辽诸帝铜像，诏主僧谨视之。而他使用的仁政殿为辽时所建，虽无华饰，但坚固完善，不似他处的虚华无实。金代的大量佛教祠寺也是利用唐宋辽时期的旧建筑改造而成。

（五）存在问题浅析

1.力倡节俭与大事繁华

节俭的力倡缘自奢华与浪费，上自都城的规划、营建，宫观祠寺的建设，下至宫殿张设什用、宴会宾客、居所用度、祭祀丧葬等等，在大型国家级艺术工程中的表现尤为突出，也体现在对后辈的教育与警示之中。

《金史》记载："海陵诏广燕城，建宫室；至营南京宫殿，运一木之费至二千万，牵一车之力至五百人。宫殿之饰，遍傅黄金而后间以五采，金屑飞空如落雪。一殿之费以亿万计，成而复毁，务极华丽。"金世宗即位后屡次下诏：宫中不仅不得增置张设，而且不得使用黄金装饰；吸取海陵一朝的教训，不追效华侈。当东宫欲增设张设什用时，世宗就告诉大臣要教育生于富贵的太子懂得恭俭。金章宗则在明昌年间和泰和年间四次诏谕严禁风俗侈靡，并谓宰臣律以制度。历史上虽然对章宗朝有"金朝之盛极矣"的赞扬，但"金主内蛊声色，外好大喜功，莫甚于熙宗、海陵，而章宗次之"这样的批评也不绝于耳，世宗在晚年也对自己的大兴土木有所自省，并发出"自今不复作矣"的慨叹。

2.贪污与渎职

国家级艺术工程的基金、材料、人员的管理如若不善，就会提供贪污渎职的机会。正所谓"以贪黩相尚，莫能畏戢"。以至大定二年和大定八年世宗专门下诏中外，戒谕官吏贪墨。廉能官员成为历朝帝王遍访与奖励的贤士，廉能与否成为升除的重要条件。大定二十八年针对有司重修上京御容殿的奏折，世宗的一番言论颇令人回味："宫殿制度，苟务华饰，

必不坚固。今仁政殿辽时所建，全无华饰，但见他处岁岁修完，惟此殿如旧，以此见虚华无实者，不能经久也。今土木之工，灭裂尤甚，下则吏与工匠相结为奸，侵克工物，上则户工部官支钱度材，惟务苟办，至有工役才毕，随即欹漏者，奸弊苟且。劳民费财，莫甚于此。自今体究，重抵以罪。”宗叙上奏黄河利害得世宗叹赏：“朕念百姓差调，官吏为奸，率敛星火，所费倍徙，委积经年，腐朽不可复用，若此等类，百孔千疮，百姓何以堪之。卿参朝政，择利而行，以副朕心。”章宗对于清廉与贪污则有着个人的独到认识，他说：“凡称政有异迹者，谓其断事有轶才也。若止清廉，此乃本分，以贪污者多，故显其异耳。”贪污与渎职的各级官吏不在少数，但也良莠云杂，熙宗朝有廉吏杜遵晦以下百二十四人，有贪吏张轸以下二十一人。有左渊的贪鄙、贿赂与盗用木材，也有左光庆的不为苛峻，使劳役相均。针对贪污的弊端，各朝也制定了相应的政策与办法，如世宗对赃污之官进行廉问，即日罢除官职，使其不复害民。

3.监察制度与质量保证

国家级艺术工程虽由皇帝诏命，由官方负责，但其工程质量如果缺乏明确严格的监察制度也会出现“腐朽”、“灭裂”的状况。金代廉察之制始见于海陵时，御史台的监察御史负责“纠察内外非违、刷磨诸司察帐并监祭礼及出使之事”。世宗甚至认为监察乃是人君之耳目。对于国家级艺术工程，不仅要有制度约束，而且对于官员也要高薪养廉。承安五年规定，若造作不如法，三年内有损坏者罪有差。金世宗认为：“以吏非禄无以养廉，于是止增亏分数为殿最，乃罢克俸、给赏之制，而监官酬赏仍旧。”章宗认为：“今之所察举，皆先才而后德。巧猾之徒，虽有赃污，一旦见用，犹为能吏，此廉耻所以丧也。若谕所司，察举官吏，必审真伪，使有才无行者不能觊觎，非道求进者加之纠劾，则奔竞之俗息，而廉耻可兴矣。”金代的制度建设虽模仿唐宋，但凡事关军国利害的国政大要金世宗还是要亲历亲为，所谓“躬节俭，崇孝弟，信赏罚，重农桑，慎守令之选，严廉察之责，却任得敬分国之请，拒赵位宠郡县之献，孳孳为治，夜以继日，可谓得为君之道矣！”由此成就了金朝历史上的“小尧舜”时期，元代阿鲁图说：“非武元之英略，不足以开九帝之业，非大定之仁政，不足以固百年之基。”

金代九帝，自1115年建国至1234年厄亡，其间创建了大量国家级艺术工程，在制度规划、运作管理、技术创新、人员交流等方面，继承唐宋传统而加以利用，同时也成为元明清发展的先驱。因此，有关衍庆宫功臣像的研究、有关金代神祠宫观的研究、有关宫廷与民间文化互动的研究、有关国家级艺术工程制度的深入探讨等等，不仅仅是美术史范畴内的研究课题，还需要多学科的知识和手段，笔者有兴趣将此研究继续下去。

注 释

【*】本文获国家哲学社会科学基金资助，项目编号 07CZS003

【1】杨联陞《从经济角度看帝制中国的公共工程》，载《国史探微》，新星出版社2005年。

【2】（清）赵翼《廿二史劄记校证·卷二十八·金代文物远胜辽元》，中华书局1984年。

【3】资料来源：《金史》，中华书局1975年；《大金国志》，中华书局1986年；《元一统志》，中华书局1966年；于杰、于光度《金中都》，北京出版社1989年；景爱《金上京》，三联书店1991年。

【4】根据鸟居龙藏《金上京城及其文化》上，《燕京学报》第35期；景爱《金上京》。

【5】《三朝北盟会编》卷三，上海古籍出版社1987年。

【6】《三朝北盟会编·卷二十》。

【7】黑龙江省文物考古工作队《从出土文物看黑龙江地区金代社会》，《文物》1977年第4期。孙秀仁《金代上京城》，收入《黑龙江古代文物》，黑龙江人民出版社1979年。

【8】《大金国志·卷三十三》。

【9】王明荪《东北内蒙地区金代之政区及其城市发展》，《史学集刊》2005年第7期。

【10】《金史·卷一二〇·列传第五八》。

【11】《金史·卷二十八·礼志》。

【12】《金史·卷三十·志第十一·礼志三·宗庙条》。

【13】《金史·卷四·本纪第四》。

【14】鸟居龙藏《金上京城及其文化》上篇。

【15】《金史·卷二十四·地理志》。

【16】据《金史》及金毓黻《东北通史》上编，五十年代出版社1943年。

【17】《金史·卷四·本纪第四》。

【18】《金史·卷一四·本纪第一四》。

【19】《金史·卷八二·列传第二0和《金史·卷一三二·列传第七十》。

【20】《金史·卷五·本纪第五》。

【21】于杰、于光度《金中都》。

【22】《金史·卷二十四·志第五》。

【23】《建炎以来系年要录》卷一六一和卷一六二，中华书局1988年。张金吾《金文最》卷二十，中华书局1990年。于杰、于光度《金中都》。

【24】参见楼钥《北行日录》、周辉《北辕录》、范成大《揽辔录》和《大金国志》。

【25】《金史·卷五·本纪第五》。

【26】傅熹年《山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析》，《建筑历史研究》第一辑，建筑工业出版社1982年。柴泽俊《繁峙岩山寺》，文物出版社1990年。

【27】《三朝北盟会编·卷二四四·金虏图经·山陵》、《大金国志·卷之三十三·陵庙制度》及《金史·海陵王纪》均有记载。

【28】杨亦武《大房山金陵考》，《北京文博》2000年第2期。《北京金代皇陵》，文物出版社2006年。

【29】陈相伟《试论金代石椁墓》，《中国考古集成·东北卷·金》，北京出版社1997年，第66页。

【30】赵评春、迟本毅《金代服饰——金齐国王墓出土服饰研究》，文物出版社1998年。

【31】陈相伟《从史书和碑记得看金代礼仪制度的改革》，《北方民族》1991年第2期。

【32】参见拙文《金代衍庆宫功臣像研究》，未刊稿。

【33】《金史·卷六·本纪第六》。

【34】李澍田《金碑汇释》，吉林文史出版社1989年，以及《金史·世宗本纪》、《金史·地

理志》均有记载。
【35】王久宇、王锴《阿城金代贵族墓碑的发现和考证》，《北方文物》2007年第4期。李澍田《金碑汇释》。
【36】《元好问全集·卷四十·跋国朝名公书》，山西古籍出版社2004年。曹宝麟《中国书法史·宋辽金卷》，江苏教育出版社1999年。杨扬《论金代书学》，首都师范大学硕士论文2003年。
【37】陶宗仪《书史会要》，上海书店影印本1984年。
【38】《元好问全集·卷三十四·王无竞题名记》。
【39】李树云《〈大金普照禅寺浃公长老灵塔〉及金代大同佛教》，《五台山》2008年第3期。
【40】邹宝库《辽阳市发现金代通慧圆明大师塔铭》，《考古》1984年第2期。张博泉《辽阳市发现金代通慧圆明大师塔铭补证》，《考古》1987年第1期。
【41】《金史·卷七·本纪第七》。
【42】《金史·卷八·本纪第八》。
【43】《金史·卷九十七·列传第三十五》。
【44】茅以升主编《中国古桥技术史》，北京出版社1986年版。
【45】《三朝北盟会编》卷二十引《奉使行程录》。
【46】《金史·卷二十七·河渠志》。
【47】元好问《中州集·上》卷三，中华书局1959年。
【48】陶宗仪《书史会要》，上海书店影印本1984年。
【49】傅熹年《山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析》。余辉《画史解疑》，（台北）东大图书股份有限公司2000年。
【50】元代夏文彦《图绘宝鉴》，收入于安澜《画史丛书》，上海人民出版社1963年。
【51】《金史·卷五十一·志第三十二》。
【52】张树栋等《中国印刷通史》，财团法人印刷传播兴才文教基金会出版2004年。
【53】杨联陞《从经济角度看帝制中国的公共工程》。
【54】《金史·地理志》上京路条、中都路条等多有记载。
【55】《金史·卷八十三·列传第二十一》。
【56】《金史·卷七十九·列传第十七》。
【57】《金史·卷九十五·列传第三十三》。
【58】刘浦江《女真的汉化道路与大金帝国的覆亡》，《国学研究》第7卷，2000年7月。
【59】陶晋生《女真史论》，食货出版社1981年。
【60】傅熹年《山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析》。
【61】杨泓《记柿庄金墓壁画“捣练图”》，《逝去的风韵——杨泓谈文物》，中华书局2007年。
【62】《金史·卷五·本纪第五》。
【63】《金史·卷八十九·列传第二十七》。
【65】《金史·卷四三·志第二四》。
【66】《金史·卷八·本纪第八》。
【67】《金史·卷十二·本纪第十二》。
【68】《金史·卷六·本纪第六》。
【69】《金史·卷八·本纪第八》。
【70】《金史·卷七十一·列传第九》。
【71】《金史·卷七十五·列传第十三》。
【72】《金史·卷七十五·列传第十三》。
【73】《金史·卷七·本纪第七》。
【74】《金史·卷四十五·志第二十六》。
【75】《金史·卷十一·本纪第十一》。
【76】《金史·卷五十八·志第三十九》。
【77】《金史·卷十·本纪第十》。
【78】《金史·进金史卷表》。

新美术史学视野下是否还需要文献研究?

邱忠鸣

在后现代主义理论视野下，文献是知识分子的著作，知识分子是精英，代表的多是上层、精英的文化，是传统学术关注得太多的一个群体。而下层、民众则几乎是失声的，理应受到更多的关注。

中国“收书不收图”的传统始于刘歆《七略》，直接的后果之一便是文献典籍之中，诉诸文字的“书”汗牛充栋，而诉诸图像的“图”则远未能卷轶浩繁。[1]相应地在传统学术的研究领域里，对于文献的重视程度、研究的深度和广度是后起的美术史研究远不能及的。[2]上述后现代主义理论的冲击和中国学术史的状况已经引起学者们的反思。

历史学界、考古学界日益重视作为美术史研究对象的图像材料或艺术品。同时，随着对理论和方法的反思和研究实践的推进，美术史学界也不断拓宽研究的方法和视野，如将考古学发现的材料纳入美术史研究。考古学甚至已经深刻地改变了中国美术史的写作框架。[3]近年来还出现了一些跨学科实践的著作。美术史学界和考古界甚至对“美术考古学”展开了持续而广泛的讨论。这无疑推动了学术研究的进展，在这一过程中也出现了其他问题：文献研究原来颇受老一辈美术史家的重视，而部分新一代学者则认为文献并没有那么重要。对于美术史研究来说，文献研究是否真的就不重要了呢？

后现代主义理论质疑的一个事实是兰克以来的历史学传统，这种质疑是颠覆性的和极具毁灭性的。“历史编纂学和小说（虚构）并无不同，它无非是小说的一种形式。”如果这样的言论只是空穴来风、无稽之谈，也就罢了。可这是学者罗兰·巴特、海登·怀特所说，更要命的是它已经产生相当大的影响，甚至历史学存在的基础都被撼动了[4]。无论我们如何反感或反对这种来自外部的“敌意”与挑战，后现代主义理论及其影响已经成为事实，

回避是不可能的。[5]堂吉诃德的“假想敌”式的反对并不能解决实质性问题，充分了解之后再决定反对与否才是成熟的态度。在中国的语境中，与这一问题域相关的现象是国内学界对方法论的热望、持续关注与日渐深入的讨论。方法的自觉，无疑是推进研究的强大助力，可当方法成为唯一的关注对象时，我们似乎会丧失掉某些根基，无法立足。

直到90年代中期，西方历史学界才开始真正关注后现代主义思潮，[6]而国内美术史学界真正做出有效的反应则是更晚近的事。我们仍有必要重新检视这一思潮对历史学界的冲击以及国内美术史学界出现的一些现象，如美术史学界和考古学界对“美术考古学”的讨论等。

一　历史研究的语言学转向

罗兰·巴特在《历史学的话语》一文中宣称历史学著作与小说并无不同。[7]海登·怀特也认为历史叙述是话语的虚构。后现代主义理论对历史学发出诘问，即历史是否确有“真相”。

这直接导致了历史研究领域出现语言学转向，甚至历史本身也被看成是文本。汉斯·科尔纳［Hans Kellner］直言：“所有的历史……对有知识的读者来说，都只是故事的一部分，是一种明显或隐蔽的历史叙述。那种对纯洁的、没有处理过的材料的追求，希望他们能提供更新的和更真实的观点，注定要以失望而告终。世上不存在没有经过处理的史料，一旦一件实物或文件被认定为史料，他已经深刻地反映了一个文化系统。”[8]

罗兰·巴特认为，语言是历史学家研究和书写的工具，因此历史学一定包括三个方面：能指[signified]、所指[signifier]和所谈[referent]。[9]能指是语言想要表达的概念和思想；所指是语言的音响意象，即发音；而所谈是所谈的对象，即所谓的历史过程或事件。简单地讲，历史研究应该包含：（一）研究所形成的概念、思想；（二）叙述或描述的过程；（三）历史事实，即史学研究的对象。也就是说，历史研究的过程即是历史学家整理历史材料，并赋予其意义的过程。而传统史学却省略了这一过程的第二个方面，即研究者对材料进行加工处理的过程，直接将历史事实等同于研究结果，因此看不到研究者自身的主观性和局限性。

若按罗兰·巴特和科尔纳等人的观点，美术史研究也当存在着极大的问题。例如那个著名的脱帽致敬的比喻所揭示的图像学研究的三个步骤或层面：以图像学描述和图像志阐释为基础，进一步对图像进行历史-文化的解释。[10]这三个步骤无疑是研究者加工处理图像材料的过程，其中有哪一个能摆脱研究者的主观性和局限性呢？甚至我们研究的材料，图像或文献，名家样式或众工之迹，都只不过是一种文本、一个文化史的表象。更为极端的推论是：一本美术史著作不过是作者的语言游戏罢了！

事实上，在后现代主义者眼里，图像与文献的命运同为难兄难弟，都只不过是一个文本。这些文本是否能反映历史事实，它们如何承载历史记忆，以及历史记忆流传的过程和方式等都是值得重新质疑和审视的问题。

那么，文献和图像等是否全然没有史料价值呢？

二　图像和文献——作为历史的记忆

传统史学将文献等同于历史事实的处理或许显得粗糙，历史或历史事实并不等于历史编纂学[history or historical reality does not equal to historiography]，但历史材料如文献、图像等是否真的不具有史料价值呢？要回答这一问题，需要涉及历史事实与历史记忆的关系。当代心理学领域关于记忆研究的新成果带给我们一些新的启示。

人有一个记忆的仓库，可记忆并不是人从记忆的仓库中直接提取细节或片段的简单过程，人在记忆的过程中不断地进行着选择与重构。因此，人们记忆的可靠性是有值得怀疑之处的。元认知心理学家托马斯·O·尼尔森［Thomas O. Nelson］等人承认这种重构能力，但进一步认为，与这一重构过程如影随形的是监控这一过程的能力[ability in reality monitoring]。简单地说，人的记忆有可能出错，但通常我们也会启动另一种机制来监督这种错误，使其趋近于事实。这就是元认知[metacognition]。【11】如果在我们记忆的过程中存在着多元竞争的可能，那么记忆的准确程度便会高很多。例如，如果对同一事实的记忆有来自不同地方的多种声音、多种视角，那么我们对该事实的认识比仅凭一种声音、一种视角更有可能接近真相。

这揭示了两个问题：第一，人类用以保存历史记忆的文献、实物等材料是可能趋近于历史事实的，因此我们没有必要怀疑历史学者或美术史学者工作存在的意义；第二，传统史学以文献为史料之主要来源的治学方法是值得反思的。作为保存历史记忆的载体，传统史学关注的中心——正史所反映出来的更多的是一元记忆的方式，而非多元竞争的方式。这就背离了有效启动元认知的方向，不利于其趋近历史事实。【12】可是，如果因为对图像材料尤其是考古材料的重视而走向另一个极端，忽视甚至反对传统美术文献的研究则犹如竭泽取鱼。

三　美术史需要对文献的深入研究

举例来说，在中国传统文献研究的学术史上，乾嘉学派无疑是座高峰。他们穷经皓首，可对旧籍的整理主要集中在经、史等方面，主要散布于子部笔记类和集部各处的美术史文献，不是传统学者研究的重镇，因此在研究内

容上仍然给今人留有余地。而由于缺乏研究实践，相应的研究方法也有值得推敲之处，更遑论形成系统而成熟的方法论。

本文所述“文献研究”有两层含义，一是对一手文献材料的利用，二是对古代美术文献的整理研究。前者并不是说二手文献不能用，而是因为目前的研究中存在着不如人意之处，即过度依赖二手文献，美术史专业的学生们甚至学者们解读文献的能力大为下降。[13]第二个层面则更少学者用功。大学美术史系的学生培养计划不注重对学生阅读文献的能力进行培养，眼睛只盯着西来的方法。[14]不幸的是，我们却似落入了一道天堑：西来的方法令人目眩神迷、眼花缭乱，恰似迷宫，能走出来的学者似不太多；而中国学者的传统优势却正在被阉割掉！两头不着边。需要说明的是，这并不是在二元对立思维下观察的结果。我们肯定需要研究二者，却也一定需要超迈二者。人的天赋才情在于不同的方面，研究学问也应该有不同的方式：“沉潜，刚克；高明，柔克。”[15]前者用力专深，范围却窄；后者涉猎广博，专精不够。但要将二者集于一身，似也苛求。有所倚重，必定有所偏废。怕的是拨开迷雾，最后发现自己深陷迷宫，没有出口，何来立锥之地？二者之间有差异有张力，却并非完全对立，不可化解。差异令人警醒，而互补，正可以使二者在研究内容和方法上形成良性互动，相互生发。在这个意义上，此种矛盾或张力是十分美丽的。巫鸿的《武梁祠》和白谦慎的《傅山的世界》堪称瑰奇，正是因为二位作者在两方面均用力甚勤，因此驾驭此种张力的能力臻至游刃有余。

接下来需要追问的是，我们的文献研究当如何进行？

四　新美术史学视野下应如何进行文献研究

尽管后现代主义理论挑战并在一定程度上解构了美术史等人文学科的研究。挑战和解构本身并不带来愉悦，可如果我们将之看成是一种批评的意见，从中肯之处反观自身的缺点，便可以成为完善自身不足的起点，或许可能带来另一种喜悦。如果带着这种态度来观察，罗兰·巴特等人对历史学的挑战在许多方面是值得关注的。历史具有客观的性质，但这并不意味着历史学就一定是客观的。历史的客观性只有在被阐释之后才能获得意义。文献亦当如此。

传统文献考据为今日学者的诟病之处在于其孤立地使用文献材料并将文献记载当做历史事实本身。考据是为考据而考据，研究所见仅是典籍本身，似乎见不到活动的“人”的踪影，因此对于史学的贡献具有非主动的、间接的特点。在美术史研究领域，情形大致类似。研究的目的、材料、视野、方法仅限于文献。作为保存历史记忆的一种手段，文献流传的过程是否可以成为观察社会文化变迁的指征？文献材料当然是保存历史记忆的重要手段，可保存人类历

史记忆的手段还有遗物和遗迹[16]，文献与其他材料之间存在着什么样的关系？例如对于画家生平的考证，该如何逸出而与美术史衔接？美术文献的记载与绘画实物之间是什么样的关系？名家样式与众工之迹又有什么关系？美术文献与一般史学所关注的文献之间是什么关系，有何异同？美术文献的编纂体例、文体风格等有何特点？文献中保存了不少今日已经不存的或我们尚未发现实物的艺术品，这些文献记载中的艺术是否应该成为艺术史书写的对象呢？这些都是文献研究中需要更需主动考虑的问题。

这种研究是进入美术史学研究视野的文献研究。事实上，所谓“文献”，“文”是典籍，“献”为人事。因此“文献”研究所关注的中心除了“典籍”之外本该还有“人事”。对美术文献的研究一定要带着史学史和文化研究的视野。因此传统方法如经学中的小学（文字、音韵、训诂等），目录学、版本学的常识，仍然有效。可以从传统方法入手，[17]认真梳理学术史，[18]结合相关文献、[19]遗物遗迹，[20]乃至其他材料（但不要迷失于材料之中），用“新美术史学”的方法和视野进行研究。[21]

为此，在美术史的教学与研究中，学科建设、课程设置、图书资料建设以及师资配备上均应更多地考虑这一状况，而学风也该予以匡正。要做好文献研究必须要甘于孤独，守住寂寞，而要达到这样的境界需要极大的付出。当然不能主观强求任何个人做出这种牺牲，可是作为设立美术史学科的院校，担负着学科建设的重任，若不考虑这一问题则显然是不恰当的。

余英时称赞陈寅恪“旧学邃密、新知深沉”。[22]王国维曾说过学问不分新旧中西，有用无用。[23]这也许是最为妥当的态度。笔者是一个初入美术史门槛的小学生，以上只是初学者在探索过程中的一点心得。若能抛砖引玉，引发一些讨论和思考，便自认为达到了目的。若有一天我们对方法、理论形成共识并有能力将理论与研究实践有机结合，大概就不用太过着力讨论这样的问题了。[24]

注 释

【1】当然，存世之图稀少的原因还有战乱、王朝更迭等过程中被动或主动焚毁，天灾或材质不易保存等。但传统知识分子重文轻图的主动选择无疑是这一现象的重要原因之一。

【2】宋代金石学的兴隆只能算作考古学或美术史的祖型，而现代意义上的美术史还只有一百多年的历史，是当东方遭遇西方时的一个结果。

【3】郑岩：《考古学提供的仅仅是材料吗？》，《美术研究》2007年第4期，71-76页。

【4】Roland Barthes, "The Discourse of History", Comparative Criticism: A Year-book, vol. 3 [1981], pp. 2-28. 转引自格奥尔格·伊戈尔斯著，何兆武译：《二十世纪的历史学：从科学的客观性到后现代的挑战》123页，山东大学出版社，2006年。

【5】以福柯、德里达等人为代表的"后现代主义"思潮将矛头直指西方现代文化，质疑文艺复兴以来被视为公理性、共识性的知识和概念。20世纪70年代以来，其影响的领域先后触及人类学、社会学、教育学、政治学，最后才是历史学。而西方历史学界真正关注这一思潮并作出有效应对则到了1990年代中期。参见王晴佳、古伟瀛《后现代与历史学——中西比较》，1-6页，山东大学出版社，2003年。

【6】同上注。

【7】同注6。

【8】Hans Kellner, "Language and Historical Representation", in Keith Jenkins, ed., The Postmodern History Reader, London: Routledge, 1997, pp. 127-137.

【9】Roland Barthes, "The Discourse of History", in Keith Jenkins ed., The Postmodern History Reader, London: Routledge, 1997, pp. 120-123.转引自王晴佳、古伟瀛：《后现代与历史学——中西比较》，75页。

【10】Erwin Panofsky, Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York: Oxford University Press, 1939, pp. 3-17.

【11】Thomas O. Nelson ed., Metacognition: Core Readings, Boston: Allyn and Bacon, 1992, p. 1.

【12】因此，我们必须将史料的范围或研究的视野扩展到文献之外，寻找其他的历史记忆的载体，如图像材料等。这也是美术史日益受到历史学界和其他学科关注的原因之一。这应当是另一篇文章的主题。关于元认知研究所提示的第二个问题启发我们进一步思考文献研究的目的、方法和视野，这种思考当是建设性的。

【13】这是某些国内学者批评国外学者在中国美术史研究乃至汉学研究中存在的一种弊病，可目前看来国内学界在这方面病得也相当不轻。

【14】此处"西来的方法"特指后现代主义理论等当代思潮冲击下人文社会学科所出现的一些新的转向。

【15】孔安国传《尚书注疏》卷十一，北京图书馆藏文津阁四库全书第十八册106页，商务印书馆，2006年。

【16】此处的遗物和遗迹包括传世实物和考古发现的实物。

【17】附带说明一下，电子文献数据库检索和网络文献检索是一个十分有效的辅助手段，确实给我们带来方便和效率。目前，《四库全书》、《大藏经》等重要典籍均已整理成电子书籍。但是需要说明的是，文献检索并不能代替阅读文献。道理很简单，电脑里有，当然可以随时查阅。可如果人脑里有，则研究者的眼界和境界一定大不相同。不同眼界和境界下文献所呈现的面貌自然不同。过度依赖于电脑而不读书，利用文献时只能是断章取义，结果极可能是一叶障目，不见森林，立论的基础便不牢固。陈垣等老一辈学者每天去图书馆做功课，风雨无阻，遍历旧

籍，整理国故的精神是值得学习的。

【18】梳理学术史的过程是与历代研究者对话和交流的过程，是问与答的过程。这一过程中问与答的互动是要义。惟其如此，我们才能探得已有的成就和所余的问题，并展开方法的反思。因此学术史是学术研究的基石。巫鸿和毕斐在这方面已经做出表率。参见Wu Hung，“Part I A Thousand Years of Scholarship: The Wu Family Shrines” in The Wu Liang Shrine-The Ideology of Early Chinese Pictorial Art，Stanford: Stanford University Press，1989，pp. 1-70. 中译本见巫鸿《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》之“上编 千年学术研究”，9-87页，生活·读书·新知三联书店，2006年；毕斐《<历代名画记>论稿》之“《历代名画记》研究史”，1-53页，中国美术出版社，2008年。

【19】可资参考的文献应有或早、或晚或同时于研究对象的。其中尤其值得一提的是较晚文献的利用问题。中国古代文献得以保存的一种方式是后代史书的采辑，因此保存在晚期文献中的较早文献并非就不可信。研究者不要走入盲目“疑古”的误区。

【20】对考古学所获材料的主动利用业已改变了中国美术史的书写架构，但忌孤立地使用材料。参见郑岩《考古学提供的仅仅是材料吗？》，载《美术研究》2007年第4期，71-76页。

【21】笔者冒险提出“新美术史学”这个代称。造新名词并不是笔者的本意，只是为了行文的方便。它主要指20世纪90年代以来西方“新史学”和后现代思潮等学术实践与理论传入后，中国美术史学界所做出的种种应对。其中“美术考古学”是学者们关注和讨论最集中的一个领域。这是美术史学界，或者也是考古学界学者们自顾、顾他后所进行的一种跨越学科畛域的有益尝试。此种尝试是适合于目前的研究现状的，但是笔者认为着眼点应更多地集中于研究方法的反思与研究视野的拓展，以至形成一种实质性的多学科间的良性互动，而不赞成将它过早学科实体化的冲动。研究实践与方法反思当形成一种有效的对话，而且这种对话应当是持续不间断的，例如“美术考古学”是适合于目前阶段的一种可能性，是合法的、有效的，可是我们不能忽视目前也当有其他的可能性，也不能不看到将来还有别的可能性。郑岩、汪悦进的新著《庵上坊——口述、文字和图像》不声不响地为美术史寻找新的出口，可视为这种“新美术史学”研究的滥觞。

【22】余英时曾说：“陈先生也曾相当有效地把中国的人文学术从传统带进了现代……传统学人能接受他，因为他的概念结构是从中国文献的内在脉络中自然呈露出来的。这是他‘旧学邃密’的一面。现代专家能欣赏他，则因为他所处理的问题完全是现代的。这又是他‘新知深沉’的一面。”不管陈寅恪的研究是否如后来的批评者所言未能超出宋贤史学或现代主义历史学的研究视野，但其治学态度与精神是值得学习的。

【23】王国维《国学丛刊》序，收于傅杰编校《王国维论学集》，404-405页，中国社会科学出版社，1997年。

【24】美术史是一个年轻的学科，中国美术史更是如此。当前国内这一领域对方法与理论的使用和探讨正经历着一个从自发向自觉转变的过程，因此方法问题显得十分引人注目。当然，我们对于方法和理论的关注永远会持续下去，只是可能会以别的方式。

制度化宗教下对“工匠”制作技术与风格的影响

——以敦煌遗画为例

吴立行

“工匠”作为一个社会阶层的重要组成部分，它的形成、建构、规模与种类都脱离不了其所处的社会环境。在敦煌这样一个具有明显受到严格意义的制度化宗教特色影响的地区，很显然也会对当地“工匠”系统的建构与发展起着重要的影响。不过，由于本论文并不是以敦煌为主的研究，因此笔者并不拟对敦煌的整个“工匠”历史进行全面的历史性论述。而是先从敦煌“工匠”所遗留下来的一些图像材料入手，然后才借由文献与前贤的研究成果，就这种制度化宗教环境下对“工匠”的发展及其所处的社会关系，进行另一个面向的观察。虽然我们不能否认在敦煌曾经存在具有奴隶性质，[1]隶属于“都司”配属各寺的寺户，[2]或是从属于官方作坊、画院的“工匠”，[3]也不能否认某些僧侣、贵族从事类似的“工匠”行为，[4]但是就行为本身而言，基本上却是相同的。当然，我们也不能排除因为封建制度而存在的阶级不平等的事实。但是，本论文仍希望先将“工匠”阶层是一群受到压迫与奴役的社会团体的观点放在一旁。

关于敦煌“工匠”的相关记载，散见于浩如烟海的敦煌遗书中各种类型的官府和寺院收支账目及营造佛窟的碑、铭、赞和相关的“工匠”题记中，对这些材料的查找与释读对于有心研究敦煌“工匠”的人而言，是相当不容易与庞大的工作。马德先生的《敦煌工匠史料》[5]是目前对于敦煌“工匠”遗存的历史文字材料，辑录与整理的最为详尽齐全的重要基础工具书；本论文关于“工匠”史料的来源多出于此书，然后尽可能寻找含原文照片的著述或图录加以对照后引用。此外，还有许多学者从各种不同层面对“工匠”的生活、制作与等级制度进行了专文的研究论述，例如：郑炳林、姜伯勤、胡素馨、沙武田等，[6]笔者不在此一一列举。马德先生将古代敦煌的“工匠”分为两类，第一类是为人们提供劳动工具和食、衣、住、行需

要服务的各行业“工匠”。第二类则以从事文化艺术活动为主“工匠”，主要以画匠、塑匠为代表。[7]广义地来说，第一类“工匠”当然也有可能在器物上有艺术的表现，但就目的而言，艺术表现仍属于次要，因此不在本论文的讨论之列。笔者以为，第二类“工匠”是以造型的方式透过“视觉”达到一些形而上的目的，诸如审美感受、宗教的虔敬思想等，所以与第一类“工匠”的制作物是经由“使用”达到的目的不同。对于敦煌“工匠”的观察，笔者以第二类“工匠”中的画匠为主。不过，就通俗的“工匠”概念而言，画匠、塑匠在古代与其他类型的“工匠”属于同一社会阶层，而非现代意义的艺术家。敦煌文献中专门对画匠、塑匠文字材料的不足，在研究过程中造成一定的困难，所以笔者也利用其他相关的“工匠”记载作为论述的参考。在以敦煌为模型进行探讨前，本文拟先就编号Pel. chin. 4514及Pel. chin. 2002V°两件敦煌遗画的一部分做一些观察与分析。

一 敦煌遗画Pel.chin.4514（14）《头像》[8]

敦煌遗画Pel. chin. 4514（14）《头像》的内容基本可以分成两大部分，一个是女子的头像，另一部分则是围绕在女子周围众多的眼睛（图1）。若是排除掉画幅因为破损而导致对整体判断偏差的因素，按照一般观画与绘画的习惯，女子位置处于画面中央，应该是主题。但有趣的是，整个画面中最引人注目的却是主题之外那些不断被反复描绘的眼睛。在敦煌遗画及敦煌的其他绘画中并没有发现相类似的组合，虽然在某些特定的菩萨或佛像、尊像绘画中，会出现多双眼睛，



图1 Pel.chin.4514（14）《头像》 摘自《法藏敦煌西域文献》（第31册）

但这些特定造像的眼睛所依附的形象与形式又与此画面有很大的差距。而从这张画面中的人物形象来看，描绘的显然并非尊像而是世俗常人。无论如何，从画面呈现的形态而论，它的习作特征的倾向更大于一件完整的作品。而依照女子像旁边画了这么多的眼睛来看，这是一张专门针对眼睛进行的习作应该是没有问题的。由于绘画习惯与难度的关系，我们至少可以先做出一个粗略的判断，画面正中女子的外轮廓先完成的可能性应该是比较大的。外轮廓线的确立有助于各部分的定位，而且从那些眼睛与女子像并没有明显重叠的痕迹来看，也更增加此推测的合理性。至于女子的五官与周遭那些眼睛的绘成先后顺序就不太容易判断了，它有可能是在画女子眼睛之前先做的练习，也有可能是其他的原因。必须注意的是，我们也不能排除作者先由女子的眼睛部分起笔，直到整个外形确定的可能性。不过，在这里讨论眼睛绘制的先后顺序已经没有多大意义，因为前面的分析只是为了更有力地证明它是一张习作。

如果我们对画面再进行更深入一点的观察，就会发现一些有趣的事。首先，将女子与女子身旁的眼睛进行比较，可以很明显地发现这两部分眼睛的画法是不一样的（尤其是对于毛笔的运用与线条变化较有经验的人而言）。女子眼睛的大形比较准确地掌握了与脸部其他部位的关系，例如两只眼睛在靠近眼角时的弧度较大，往眼尾收的时候逐渐细小，眼角与眼尾的两个交接点连成一线时，眼睛的斜度稍稍偏上。从观者的方向看，右眼角与右鼻翼的线条比较细，左眼角与左鼻翼的线条比较粗，这或多或少有点暗示脸部阴面与阳面的意思。两只眼睛上眼皮的弧度在靠近眼角的地方有一个比较明显的转折，而且有分为两笔进行描绘的可能，这使得眼睛的形态与体量之间的结构关系比较明确。两只眼睛的眼珠显示出作者下笔时的落点偏上，笔尖稍微回锋或旋转并且稍作停顿，这样使眼珠上方看来有部分是被上眼皮所覆盖。而对两边的下眼睑进行描绘时，则两端略偏斜上，并且位置都不超过上眼睑的眼角，这使得眼皮的弧度增加并且增强了眼窝的深度，同时也使得鼻梁的高度增加了。从以上的特点显示出描绘女子眼睛的作者对于眼睛的形态与面部的关系有深刻的认识，虽然画面简单，但却是有理有据，是知其然而为之。反观女子周遭的眼睛，虽然作者反复对眼睛进行描绘，但结果显示作者只着重对眼睛进行个体的练习，因此把握不好两只眼睛与面部整体的对称关系。每只眼睛几乎都缺少眼角与上眼皮的转折，使得眼睛只像是简单的两条弧线所构成，忽略了眼睛本身的体量感及其跟鼻梁之间的关系。在对眼珠进行描绘时，大部分也是不得要领，落笔轻浮又草草收笔，有些甚至没有回锋，这使得眼珠总是画得偏长又歪歪斜斜，结果是表现不出眼珠漆黑圆润的造型特征，甚至看上去并不像“人”的眼睛。从这个方面来看，也多少反映出了古代画论中强调“四体妍蚩，本无关妙处，传神写照，正在阿堵之中。”[9]那种对于“点睛”重要性的讲究以及如何传“人”之“神”与现实技法间的一些直接的关系。画面中与

人物眼睛平行的左上部有较多的眼睛往右上倾斜，右下角有几只眼睛则往下倾斜，表明作画者跟纸张之间位置的关系可能是固定的，画者没有因为与其所画纸张部位的不同，而考虑移动身体或纸张角度，而且起笔与收笔时重时轻，这表示他对于用笔的力度掌控并不熟练，证明他还没有足够的能力控制手腕与驾驭毛笔。从以上对现存画面的分析，可以做出一个假设，画女子眼睛的人与其他眼睛的作者并非同一人，而这个学习者为了练习如何描绘眼睛，花了相当的时间与心思。Pel. chin. 4514（14）〈头像〉可能不是一件单纯的个人习作，而是一件遗留着指导者与学习者互动过程痕迹的重要文献。

二　敦煌遗画Pel.chin.2002V°（图2）《白画供养人物稿》[10]

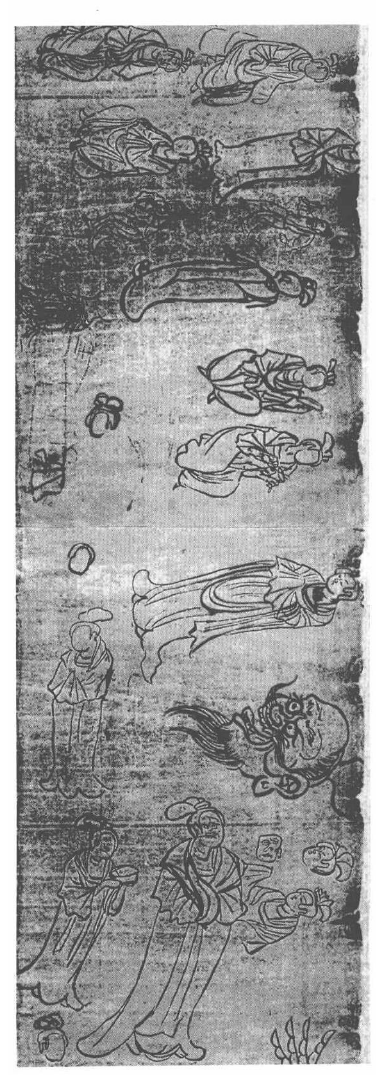


图2　Pel.chin.2002V°（2）〈白画供养人物稿〉（7-3）摘自《法藏敦煌西域文献》（第1册）

敦煌遗画Pel. chin. 2002V° 由于篇幅过大，《法藏敦煌西域文献》将此画分成七个部分，并依内容分为六个主题。《白画供养人物稿》实际上是整张长幅的第三部分的第二个主题，内容以人物为主。画中人物或坐或站，姿态与角度都不相同，而且几乎有一半的人脸是空白的。画中有几个仅仅描绘出头像的外轮廓线后就不再继续画下去的头形，由此或可以推断作者是先将头形画出，然后才接着画其他的部分。头部作为一个人物的重点部分，对画者而言，其失败率很明显是比较大的，也因此导致某些还没画完就放弃了。从整体来看，作者似乎试图针对人物不同的姿态进行描绘。而从各自独立的人物造型及空白的面部，可以看出此幅图画中很多部分有明显的习作特征。

经过仔细审视之后，我们发现画面中存在两种差异极大的绘画风格。在画面的右侧有三个五官与脸形方向极为怪异的人物出现。我们由图3、图4、图5所列出的三张脸孔来看，很明显，问题出在脸形与五官位置相互之间的不协调。不管作者是什么身份，这都说明画者对于脸形与五官关系的掌握能力不足。从图3右边的耳朵来看，作者应该是要画一个侧面的脸，但是只有鼻子具备了侧面的造型特征，这很显然是因为对眼睛与嘴巴侧面造型的不熟悉使得整个脸看起来非

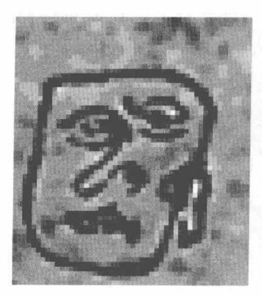





图3
图4
图5
图6

常不自然。从画法上来看，他更像是基于一种印象，将五官的造型特征以直观的方式如实描绘后填进轮廓里面，并没有考虑到头部整体呈现是否合理的问题。在图4与图5的两个脸也都出现相似的问题。在以上三个特异的脸的上方还有一个另一种风格的女子半身像，其脸的画法就明显不同于前面列举的三个五官不协调的怪脸（图6）。画者对于人物脸形与五官方向的把握极为熟练，尤其对五官的描绘遵循同一个角度，对于五官侧面的造型采取了简约概括的方式，表现得非常准确。这两组差异极大的风格让我们没有办法相信是同一个人的手笔。

清人丁皋在其《写真秘诀·附起稿先圈说》[11]提到：

画像先作一圈……则当未圈之先，必先以己之灵光与人之眉宇，互相凝结，然后因物赋物各肖其神。若但置一空圈于此，而后思若何安排？若何点缀？则所谓差之毫厘，失之千里，欲得其真，不亦难乎？

这段话出自清代的丁皋，并旨在阐明画像之先必须与对象起到共鸣。而高手与一般画匠的差别，在于“起稿先圈”之前，是否对各部分与整体之间有足够的认识与理解。从技术层面来看，画家对描绘对象的外部造型进行归纳与简化之后，采取“起稿先圈”的方式作为一种方便控制构图、避免整体的变形或是对象移动后对五官造型的掌握不当所造成的不合理。这种“先圈”的技巧是一种沿用已久的普遍习惯，我们在一些唐代壁画中留下来的起稿线中可以发现留有采用这种“先圈”方式的痕迹，例如图7。

而在Pel. chin. 2002V°中的练习稿里面也可以发现这种“起稿先圈”的手法。这种技巧让画者很容易把握住对象的外貌共性，所难之处是在于大形把握之后，如何处理人物五官外貌的特征及眉目神情之间相互的呼应关系。这种对人物的把握不是随机地或是被动地迁就画面需要的创造，而是必须先心存人物然后诉之于笔、表现于纸，从而达到心手合一的“写真”，这恐怕就是丁皋认为的高手与一般画匠的差别。虽然我们很难去断言这些头像是否为写真的目的而画，但是作为一种绘画入门的方法来说，却具有共通性。从以上Pel. chin. 4514和Pel. chin. 2002V°两件作品中练习者的痕迹来看，都显示出这些绝对不是像立体主义[cubism]一样对于艺术理念及观看方式的创新与修



图7 （唐）懿德太子墓前室南壁东侧《宫女图》摘自《神韵与辉煌——陕西历史博物馆国宝鉴赏》（唐墓壁画卷）

正；甚至只能说是对于面部刚开始的入门而已。再看看这些指导者（如果指导者确然存在），从精致度上似乎并不能说他们达到了高手的程度；但是换一个角度，我们从画“理”来看，很显然，画面是很精微的。表象的精致与否关系的只是花费时间的多寡与熟练程度的问题，但是对于绘画的人来说，更重要的是对于对象内在规律与外在呈现的把握与认识，这种“理”的重要性远胜于画的“工”（制作时间与制作精度）。从指导者对细微部位的认识，让我们对他具备足够的能力将画面画得更细致这一点无法怀疑。以上两件看似简单的习作，当然不能代表敦煌绘画工艺的水平，因为我们看到敦煌还有许多制作非常精湛的作品，而且风格与此迥然不同。通过对以上两件习作的分析却向我们显示出一些可能的线索：

（1）敦煌的“工匠”是必须经过长时间循序渐进的训练的。

（2）这种训练同时也显示了有专业“工匠”或“工匠”队伍存在的事实。

（3）训练的行为涉及师傅与徒弟的关系。

（4）提醒我们开始思考“工匠”们或许会基于不同的需求及条件而采取不同的画法与练习方式的可能。

以下笔者将从敦煌遗的实际情况与文献材料及前贤的研究成果对上述遗画提供的线索进一步加以探讨。

三　敦煌对“工匠”在“量”与“质”方面的需求

敦煌遗书CH. 00207《乾德四年（966）五月九日归义军节度使曹元忠夫妇修北大像功德记》[12]中记载了宋乾德四年(A. D. 966)五、六月间河西节度使曹元忠与夫人翟氏因莫高窟北大像96窟前五层楼阁下两层林木损折，组织重修的记录：

……廿十三日下手拆……六月二日功毕……助修勾当，应管内外都僧统辩正大师紫赐钢惠、释门僧正愿启、释门僧正信力、都头知子弟虞侯索幸恩、一十二寺每寺僧二十人；木匠五十六人、泥匠十人……。

在这历时不到半个月的工程里，总共动用了六十六名木匠与泥匠，及十二个寺院的二百四十名僧侣，再加上钢惠、愿启、信力、索幸恩，共三百一十人。这不仅仅只是提供了我们对于当时敦煌的一件较大工程所需要动用的人力而已，还给予我们对于当时一件工程所需花费的时间极有价值的参考依据。经由郑炳林先生的研究显示，在晚唐、五代、宋归义军政权时期的敦煌总人口数大约在三万到四万之间；[13]也就是说，在一个接近三万多人口的地区，仅仅一件工程就至少动用了六十六名“工匠”，而这当中还未涉及“画匠”。虽然这是当时敦煌最高首长所组织的助修活动，我们不能将此当做一般的常态来加以判断，但这仍然提供了一个很好的参数并有助于我们对敦煌的“工匠”数量进行评估。目前在敦煌莫高窟遗留下来的壁画、塑像的石窟从最早的北凉到最晚的民国为止，共有492窟，[14]依照前贤对莫高窟所进行的考古断代及统计，隋以前共开凿84窟，[15]隋代共开凿81至94窟，[16]唐代共开凿279窟，[17]（据史载，在武周（初唐）时已号称有“窟龛千余”[18]）五代较少，仅开凿26窟，[19]北宋开凿15窟，[20]沙洲回鹘时期开凿1窟，[21]西夏开凿14窟，[22]元开凿8窟，[23]清开凿1窟。[24]从统计数字来看，似乎一直到北宋以后，敦煌的开窟造像之风渐趋没落了。但这是否也表示当地对“工匠”的需求量减少了？或许并不必然，因为学者们在对石窟进行保护及断代时，还发现有些石窟因为老旧或其他原因而曾经加以重新翻修的记录与证据，[25]而统计的结果显示这并非少数。例如唐时共重修了62窟，[26]五代时期重修共151窟，[27]北宋重修共97窟，[28]沙洲回鹘时期重修了15个窟，[29]西夏重修共87窟，[30]蒙元总共重修了19窟，[31]甚至清代都还曾经对218个石窟进行重修[32]（以上统计数字引用自《敦煌学大辞典》）。[33]也就是说，开窟造像少的时期并不能代表对“工匠”的需求量也少。此外，更值得我们加以一并考虑的是，敦煌当地对“工匠”的需求并不仅仅只限于对石窟壁画进行绘制和泥塑而已，还有寺院、佛堂、兰若……等，基于宗教性质的建筑，也需要

“工匠”进行施工，例如文献中就有僧侣慈灯曾聘请汜英振为自己建造佛堂。[34]此外，从敦煌遗书中留下的大批写真、邈真画像赞文也显示，当地对预写生前真容以供子孙、门人祭祀瞻仰的习俗盛行。[35]另外再加上因为开窟造像的经费较高、工程庞大，并非一般中下阶层独力所能负担，所以还普遍存在部分人选择单独聘“工匠”将画像绘制于麻、棉、绢、帛、纸上，甚至有些是预先画好，只待供养者入施后即可题名于上的供养画像。[36]虽然他们能以组织邑社的方式共同出资建造，[37]但毕竟也需要经过一段筹备期，远不如单独聘请“工匠”依照私人诉求进行制作来得方便。若是将这些“工匠”一并加入计算，我们有理由相信敦煌长期以来对“工匠”的需求量都是极大的，而存在于敦煌的“工匠”数量比例应该也是相当高的。

在敦煌，开窟造像作为对佛教信仰的虔诚表现，不仅存在于官方，也同时存在于寺院与民间。而我们从许多对良工巧匠的赞、颂中，很难想象经由世家大族或是邑社合资所兴建的佛窟，会不经挑选而随意聘雇未经考核的“工匠”进行这样耗资巨大的工程。做工精湛与否当然是考虑聘雇的一个重要指标，但是就现实而言，佛窟的开凿牵涉到各个不同层面的专业需求与众多出资者的利益与期望。从这个角度来看，技艺所包含的范围绝不仅止于制作的精美。敦煌遗书中对“工匠”的赞文提供了我们一窥当时雇主们对于一个好的“工匠”所抱持的观点：

……不逾数稔，良工斯就，内素并华。[38] (P.4640)

……李都料绳墨难过，算截本无弃者……张博士不曾道病，到来便如琢如磨。施工才经半月，楼层上接天河。[39] （P.3302v）(A.D.933)

便募良工立制，俄成□□□□。□□□□□□，钻龙刻凤金鸾。不似人间匠制，……[40] （S.3905v）

这三条赞文，显示对于“良工”的标准强调了四个方面、两个重点。第一个方面是“时间”：“不逾数稔”、“施工才经半月”、“俄成”，显示雇主非常在意施工耗时的多寡。第二条赞文则显示了另外两个方面：材料的消耗与敬业程度。“绳墨难过，算截本无弃者”是对李都料充分利用材料，避免造成过多浪费的夸奖；“不曾道病，到来便如琢如磨”则是对于张博士的敬业精神表示满意。第四个方面是在三条赞文中都分别提到的“内素并华”、“楼层上接天河”、“不似人间匠制”则是雇主对于“工匠”制作技术表现优异过人的赞誉。很明显，从雇主的角度而言，对于一个优秀“工匠”的评断，除了制作精良外，很显然还必须包括其掌控工程制作的时间和材料用度所需，以及是否敬业等，其他相应的能

力。前文提及，石窟的建造是耗资巨大的，而且涉及多方面的工程用度与资源调配。“工匠”的制作结果同时还必须承担与满足出资者在物质与精神方面的期待，这些都影响到雇主对于“工匠”在“量”与“质”的需求标准。为了能够满足这种多层次的要求，如果“工匠”采取单独作业的方式显然会相当吃力，组织可用的人力并培养学徒也许是很好的办法。不管是出于“工匠”的自觉或是雇主的组织，具专业性的“工匠”、“工匠”队伍及同业公会的产生显然有其必要性，而且也有利于处理这种对“质”与“量”的需求。敦煌存在由民间集合众多同业（行侣）公会性质的“画行”则清楚地说明了此一事实。[41]开窟造像作为一个结合了各种不同专长“工匠”队伍的有机整体来看，“分工”与“师徒”制度的形成也显然必须确立。马德先生将敦煌文献中各种对于“工匠”的不同称呼，如：“都料”、“博士”、“师”、“先生”、“匠”、“生”、“人夫”等，曾经加以整理并说明。[42]对“工匠”的不同称呼直接反映出敦煌存在着制度化的“工匠”系统，也间接反映出在不同的称谓下此系统存在不同的职能与社会地位的可能。关于这一点，姜伯勤先生以敦煌遗书编号S. 3929的《节度押衙董保德建造兰若功德颂》文稿的草稿中，画行都料董保德征询画行行侣众人上下，对于共修功德之意时“寻即大之与小，尊之与卑，异口其欢，同音共办”一段文字中，认为这种尊卑、上下、大小的区别与公会内不同称谓的“工匠”所显示的等级差异有关系，同时，他也从寺院账目中也举证了多笔“画师”与“画匠”、“塑师”与“塑匠”在同一账目中有所区分，推测“画师”、“塑师”应是其所属行业中专门教授生徒的师傅。[43]尽管目前对于敦煌“工匠”的不同阶级与名称还存在一些不同的看法，[44]但就以上所述，笔者认为已经足以说明系统的专业“工匠”队伍与师徒制度存在的可能性。

一个石窟的开凿与施工总是在以团队为主的情况下，高阶“工匠”的请假，意味着其手下匠人将失去领导，直接导致的后果则是有一部分“工匠”的作业可能将因此延误，同时雇主也必须额外付出更多的伙食（后叙）。我们回头看看前述对良工巧匠的赞文，张博士能够被专门记录下来并以“不曾道病”为理由受到表扬，从“如琢如磨”这一句话推测，他应该是负责泥、塑之类的主要“工匠”，或许也有一定数量的学徒或帮手在他的指挥下进行制作。敬业的张博士如在施工过程中生病请假，当然有可能延长施工的时间。另外，李都料对于材料用度的妥善掌握也能避免多余的开销，雇方当然乐观其成。以上表明，施工时间与材料的掌握以及敬业精神都直接与雇主的预算有密切的关系。也就是说，除了制工的精美外，经济因素关系甚大，“开销”与“作工”是对优秀“工匠”在四个方面赞美背后的两个关键指标。

四 “工匠”的经济状况与自我提升

从职业的角度来看，“工匠”们的收入状况必然与其系统结构、制作方式密切相关，这当然也就成为对“工匠”与其所处社会关系进行观察时的一个必须考虑而且重要的问题。据姜伯勤先生的研究，唐代中叶，已经出现将雇匠称为“博士”的情况，至归义军时期，敦煌地区的“寺户匠”已经逐渐不见于记载，取而代之的则是以“博士”来称呼具特殊技艺的匠人，[45]并且认为在唐五代封建商品经济的发展下，“工匠”在完成配役或经由“纳资”代役后，也可在个人经营中收取雇价。[46]我们从文献中确实也可以发现敦煌有一部分“工匠”收取“工价”的记录（也就是文献中所载的“手功”、“手工”或“缠盘”）。[47]例如：

马都料方□且空，绳墨不遵师难。若得多少工价，进行布施与□。[48]（S.3905）（A.D.901）

1-2 豆一石五斗史都料打佛艳手工用[49]（P.3234v7）（公元十世纪中期）

13 博士手功价物柒。”[50]（S.4705）（公元十世纪）

16-17 六月二日，出粟七硕，付荣清等充仰泥手工。同日，出粟叁硕，麦壹硕伍　与王庶子仰泥手功。[51]（S.6829v）（A.D.806）

从以上敦煌遗书中的马都料、史都料、博士以及其他的称呼来看，这一类具有专门技术的“工匠”不管其等级职称如何，都曾依靠工作来获取工价。另外，在许多寺院与官府的账籍中也记载着施工期间，雇方提供饭食的证据。因此笔者认为“供食”与“工价” 应该合在一起看，才能视为“工匠”的总体“工价”。而雇主到工地视察时也往往不会空手而去，总会对“工匠”们有一些慰劳或招待（“屈”或“看”）之类的。 在九世纪和十世纪归义军时期官府及寺院的各类“入历”、“破历”中留有许多记载雇方在施工期间食粮与酒水的供给记录。例如S. 2474号文献有如下记载：

18-21 六日供城东园造作画匠五人，塑匠三人，逐日早上各面一升，午时各胡并两枚，至八日午时吃料断，中间三日，内一日塑匠三人全断，计给面四斗二升。[52]（A.D.980-982）

在S. 1366号文献：

4-5 八日，供造鼓床木匠九人，逐日早上各面一升，午时各胡并两枚，至十五日午时吃料断，中间八日，用面一石四斗四升。[53]（A.D.980-982）

八天的工程总共消耗一石四斗四升，合计为一百四十四升，每天消耗十八升。每天供应木匠九人早、午两餐，所以每人每天消耗两升，也就是说，午餐跟早餐的供给量一样皆为一升，我们由此也可以得知一个胡饼相当于半升。此外，在寺院的各种“破历”中还可以看到记载着花在“工匠”身上跟工价无关的一些其他开销，例如遇到节庆有相应的馈赠，当雇主在视察工地时往往也会有不同程度的“屈”或“看”（即慰劳与招待）。[54]有些记载甚至让我们感觉到，寺院似乎有责任对施工期间“工匠”的丧、伤等意外加以慰问或抚恤（在寺院的“入历、破历”中会发现许多这样的记载，虽然并没有写明是在施工期间的慰问，但是可以确定的是，当“工匠”遇到丧葬事件时，寺院会给予慰问和不同程度的丧仪，这也许是身为寺院的义务，也或许是不成文的惯例。此外，在施工期间还有些额外的福利（如果我们愿意这么看待的话），在这个被制度化宗教特色影响的地区，工程的制作过程常会基于宗教的需要，而举行相应的仪式显示出特别的重视，例如：

222-223 粟壹，塑匠造佛焰胎日酤酒用。粟贰，佛焰初使胶布两日看塑匠用。[55]（P.2049v）（A.D.931）

51 酒壹斗，亦赛神看博士用。[56]（P.3875v）（AD.976或AD.916）

招待：

9-14 一石二斗屈工匠用……六斗看博士用……六斗看木匠用。[57]（P.3165v）（公元十世纪）

11-12 面拾肆硕玖　贰胜，八月十四日已后至九月十一日，看木匠泥匠铁□及人夫等用。[58]（P.2040v）（公元十世纪）

丧葬慰问：

425-426 布叁尺，康博士女亡吊孝用。[59]（P.2049v）（A.D.931）

401 布三尺，油梁博士母亡吊用。[60]（P.2032v）（公元十世纪）

81-82 布二尺五寸，康都料孙子亡吊孝用。[61]（P.2040v）（公元十世纪）

我们从这些对于供给食粮的数量、期限与“屈”“工匠”的详细记录，能看出施工期间的伙食是由雇方供应的，而施工时间的长短则关系到雇主必须供应多少粮食。我们不能因为这些详细的记载而轻易地将其解读为这是出于对“工匠”过于苛刻或是为了剥削其劳动力的斤斤计较。但经由这些记

载可以证明的是，雇方显然相当重视开支，因为这毕竟事关出资者的权益。在敦煌，许多石窟的开凿或是功德是经由民间组成的“邑社”组织所合资兴建，而这些成员的身份与经济能力也都不尽相同，所以详细记录开销就是必要的。例如在《金山国时期修文坊巷社在缉上祖兰若，标画两廊大圣功德赞并序》[62]中：“厥有修文坊巷社敦煌耆寿王忠信、都勾当伎（技）术院学郎李文进之社众等计口捌人，抽减各己之财，造斯功德。”（P. 4044v）。不过，从“屈”“工匠”的记录来看，雇主对于“工匠”在工价之外的额外付出则是明显的事实，笔者认为这反而成为“工匠”们受到一定程度重视的证明。姜伯勤先生在其研究中就列举了在净土寺账目中有多笔替木匠“康都料”吊亡的记载，认为“康都料”应是与净土寺有密切往来并受到重视的高级“工匠”。[63]在马德先生的《敦煌工匠史料》一书中整理了许多不同“工匠”的供食的记录，[64]经由这些详尽的记录说明当时对于工程的供食开销有着普遍而统一的行情，显示当时存在一个相当稳定的市场。在这里或许也提供了一种可能的讯息，当时的“工匠”并非如一般人普遍所认为的总是受到压迫与奴役。若是我们从每天单个“工匠”所消耗的粮食热量来加以计算，甚至可以发现雇主所供应的粮食应该足以达到一个成人每餐饱食的量，所以无须因为不同的工种而有不同的供量标准。依据法国学者童丕［Éric Trombert］的研究，1公斤的小麦或大麦约可以提供3000千卡的热量，[65]土蕃时期的度量单位为“驮”，1驮相当于42公斤，汉人的度量单位为“硕”，相当于0. 87驮，也就是说1硕等于36. 54公斤。1硕为10斗，1斗为10升，1硕相当于100升，[66]经由换算1升约为0. 3654公斤，相当于1096. 2千卡。我们比照法国学者童丕以公元1789年法国大革命前夕，巴黎一个成年穷人一天最低生活所需的热量为2000千卡来看，[67]敦煌的雇方大多一天提供两餐，每餐为一升，也就是说敦煌的“工匠”每天两餐所获得的热量约为2192. 4千卡。从这个结果看来，敦煌“工匠”每天似乎是只能勉强达到生活所需热量的最低标准。但是，我们并不能简单地将这些“工匠”等同于A. D. 1789巴黎的穷人，因为我们不能忽略“工匠”还有工价的收入。除此之外，在《丁丑年金银匠翟信子等状并判词》中提到：

1-4 金银匠翟信子、曹灰子、吴神奴等三人状。右信子等三人，去甲戌年，缘无年粮种子，遂于都头高康子面上寄取麦叁硕。[68]（北图106：4757）（A.D.977？）

郑炳林先生认为从他们借贷种子的记载显示，他们在从事手工业的同时还耕种一部分土地。说明当时手工业与农业并未完全脱离。[69]“工匠”能够拥有自己的田地，也就是说即使“工匠”家庭也有副业。而童丕也提到在敦煌还有大量的饲养业跟大规模种植次要谷物，这些数据提供了“工

匠”还有其他副食与副业收入的可能性。另外，我们还从一些供食的文献中看到有供应夜餐的记载，例如P. 3505v《辛亥年四月三日起首修法门寺使白面历》[70]（后周广顺元年A. D. 951）[71]从四月四日开始到五月二十九日几乎每天都供应早、中、晚三餐：

46 十六日午、夜面伍升。

48 十七日早料壹　柒升，午料陆　，夜料三　伍升。

50 十九日早料壹　伍升，午料陆　伍升，夜料四。

51 廿日早料肆　伍升，午料捌升，夜料肆　柒升。

在P. 2032V（公元十世纪）《后晋时代净土寺诸色入破历癸会稿》[72]更有力的证明供应晚餐不只针对劳动力大的“工匠”，而是不分工种、职业，所有的参与者都可以得到一份供食：

193 面两石壹　五升、并调灰粗面壹石、油壹胜半、粟两石叁伍

194 升，卧酒沽酒，钟楼上灰泥画匠塑匠及众僧三时食用。

我们从《庄子 · 逍遥游》“适莽苍者，三飡而反，腹犹果然……”[73]和南宋诗人陆游在：“疾行逾百步，健啖每三餐”[74]的诗中可以看出古代中国人一天三餐的习惯。虽然佛教中也存在一些过午即不食的戒律，但是未必所有的工匠都是佛教徒。笔者认为，这或许显示出当时敦煌有吃三餐的习惯。在一般寺院的《破历》和官府的账籍数据中经常见到每餐两个胡饼的记录。经由计算，我们可以知道一个胡饼相当于半升，两个为一升，在其他的《破历》中也可以发现供食的标准在早、午餐普遍都是一升，显示出这是当时一般的粮食供给标准。这样的供食标准虽不能说宽裕，但至少并不是一个刻薄的数字，如果照三餐计算，敦煌“工匠”一天消耗3288. 6千卡热量，这相当于现代成年人一天消耗的热量3500到4000千卡。[75]我们把以上这些工价之外的记载再跟“工匠”的劳动所获得的工价结合来看，笔者认为当时的“工匠”在生活上或许不富裕，但绝不能说过得艰苦。虽然在敦煌P. 3964号（A. D. 935）的借贷契约中，有塑匠都料赵僧子典儿的记载，[76]但这仅是敦煌借贷文书中唯一一条都料的典儿记录，笔者认为不能因此而轻易地认为是“工匠”生活艰苦的证据。因为我们在其他的借贷文书中也看到有不同阶层身份的人从事借贷的行为，其中还包括僧侣，[77]但我们也并不因此就做出僧侣是属于贫困阶级的结论。[78]

经由以上的分析，我们可以把敦煌“工匠”视为一个处于制度化宗教需求氛围下的商品经济市场中的特殊技术人才。一个区域的市场大小

直接影响到“工匠”存在的数量，同时也连带影响到对“工匠”的选择标准，并因此推动了“工匠”制度的发展，师徒关系与制作方式等相关机制的产生。前文已经提到，敦煌对画匠或是塑匠的需求并不仅限于开窟造像，还有许多为了个人需求而选择私人聘请“工匠”制作或购买现成作品的行为。这就把敦煌的“工匠”市场区分成两种不同的性质。前者是需要各种不同专业技术所组成的团队一同施工，相互之间在配合度与协调性上都必须比较谨慎。而后者则是只要买方跟卖方两造单纯的交易或经由协商，就能够达成共识的相对较单纯的商业行为。从敦煌的遗迹显示，以上两种性质的工程，都提供了庞大的市场并成为许多“工匠”赖以生存的经济来源。就这两种类型的出资者而言，其范围涵盖官方、寺院、富商大贾与名门望族和民间组成的邑社或以个人名义聘雇“工匠”的各阶层。可以想见中间因为牵涉到资金的多寡与身份的不同而连带影响到制作的规模与等级，甚至是做工的精致程度。而不同技术水准的“工匠”与不同规模的“工匠”队伍所能承接的不同工程等级，对于“工匠”的收入也必然产生直接的影响。当然，我们不能排除在土蕃时期的“工匠”大多属于寺户身份并受到官方或寺院世袭服役的情形，[79]但这同样也不能抹杀“工匠”因为经由自身努力而获得改善生活与地位的事实；至少在九至十世纪的瓜、沙归义军时期，“工匠”已经组织了各种行会，即便这些组织在某种意义上仍是受到官府的控制。[80]

敦煌本身既然拥有这样数量庞大的“工匠”，在人才供应上理当不虞匮乏，但事实证明这个地区对“工匠”的选择却似乎并非封闭与自足的。遗留下来的题记还表明某些工程曾聘请敦煌当地以外的“工匠”，例如：榆林第12窟曾聘请临洮画师刘世福，[81]榆林窟第19窟甘州画师高崇德，[82]元代聘请甘州画师史小玉绘制第三窟和第444窟壁画的题记记录，[83]塑匠马报达在辛未年六月一日在伊州作客写记的题记。[84]不管聘雇外地“工匠”的理由为何，“工匠”作为一种社会群体的统称，并以工价作为其收入的主要来源，外地“工匠”的介入，势必对本地“工匠”的经济市场造成一定程度的影响。当技艺成为一种职业并成为“工匠”们赖以维持生计、养家餬口的工具时，不管是以作坊的形式承揽工程或是凭借个人的名气独立制作，对于客源的争取理所当然地成为“工匠”最关切的问题，“工匠”之间存在竞争恐怕也是不可避免。这种竞争虽然在敦煌的文献中没有显示出来，但是在历史上却不乏因为名、利等各种因素而导致“工匠”个人或派系之间相互竞争的案例，最著名的例子就是唐代吴道子认为皇甫轸“其艺逼己，募人杀之”。[85]这个案例虽出自笔记小说，不一定是真有其事，但也可能反映当时有类似的事情发生。而派系之间的竞争案例则如张彦远所记载：“圣历后，有神英法师令何长寿扫却，欲重描。神英京兆，党何生；洛下众僧党刘行臣。时人以何生虽善山水，至于画神不如刘。与西京长寿齐名，洛下之

意，抑何进刘，不许神英之请，还遣行臣之子茂德续其父画……”[86]“工匠”们一方面为了具备足够的条件及能力争取较大的工程或是更高的工价以满足雇主在“质”与“量”方面的需求。某些能力较强的“工匠”会转而思考以团体的形式来承接工程也显然有其合理性。教学收徒可以解决人手不足的问题，画稿、粉本的收集与使用也有利于制作或授徒。而技术的提升则成为“工匠”扩展业务、增加收入的必要手段与条件。虽然大多数的“工匠”看似被动地承接工程，但是被选择承揽工程的条件本身却很明确。很显然，文献中也透露出“工匠”们确实可以凭借努力尽可能地为自己创造更多增加名声与财富的机会。从敦煌文献中对“工匠”的工价进行考察后可以发现，如果“工匠”是单人受雇，那么通常是一个技艺精湛的“工匠”，其工价的多寡，并不是以市场的定价（雇价）来计算，而有可能是“工匠”与雇主之间经过“平章”（协商）之后议定的。马德先生认为契约中的行文不使用“雇”而使用“平章”协商说明技艺较高的“工匠”存在一定的地位并受到尊重。[87]这显示某些“工匠”具有优势条件与客户进行对等议价甚至是采取高于雇主的姿态，凭着技艺精湛且客源众多而获取更多的收入。以土蕃时期(AD. 822年)僧慈灯雇汜英振泥匠修建造佛堂外为例：“……造前佛堂，断作麦捌汉硕。其佛堂外面一丈肆尺，一仰汜英振垒，并细泥一遍。”[88]仅是砌墙并敷细泥一遍，其工价就为麦捌硕（石）。此外，还有一些其他的记载：

13 博士手功价物柒。[89]（S.4705）（公元十世纪）

16 六月二日，出粟柒硕，付荣清等充仰泥手工。

17 同日，出粟三硕，麦壹硕五，与王庶子仰泥手功。

21 廿一日，出粟肆硕，麦壹硕五，与王庶子仰倪守功。[90]（S.6829v）（AD.806）

178-179 粟玖硕与画人手工用。[91]（P.2032v）（公元十世纪）

依照法国学者童丕的研究，以当时一个农民一年平均种地的所得为13. 05硕，一家四口（成年人）每人每天三升的量计算，则相当于66. 6天生活所需的粮食。[92]，“捌硕”不啻是一个惊人的数字。我们在编号P. 2032v文献中看到如下记载：

179 福子面上卖録丹青粟伍斗。

181-182 画人边卖（买）录用。粟两石，柃索像友边卖（买）录用。[93]（公元十世纪）

可见材料费与手功也许是分开计算的。以这么高的工价而言，可想而知“工匠”为了增进自己的技术以利于招揽客户，必然在制作的技巧上各显神通，并且有所竞争。在这个看似与农民平均收成量差异极大的例子中，不禁让我们对这种高价的原因感到奇怪，从而对其所处的社会环境进行思考。在这种制度化宗教盛行的地区来说，跟宗教有关的绘画或工程与一般单纯的绘画或工程所代表的内在价值与意义并不相同，而这是否表示一个画家所画的宗教画比较容易被流传并容易受到社会更多的关注？东晋时的顾恺之在画维摩诘像于瓦棺寺时：“将欲点眸子，乃为寺僧曰：‘第一日观者请施十万，第二日可五万，第三日可任例责施。’及开户，光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱。”这看来似乎是因为顾恺之精湛的技艺所造成的结果。但是在此之前，当顾长康“打刹注百万”时，却因为“长康素贫”而“众以为大言”，这似乎又表明顾恺之画技虽好，但却连“小康”的生活条件都达不到，而是“素贫”，[94]其原因何在？我们若是从上述角度来理解，这是否可以视为一个画家或许画佛画比较容易获取较高工价的参考？具有宗教意义的制作或许能够提高“工匠”与作品的价值，虽然技术本身依然是重要关键。“工匠”们为了获取更多的工价与客源，在制作上各逞神通，不仅是合理的，也是说得通的。我们从一些文献中也可以发现那些对于“工匠”制作极尽华丽能事的赞美：

35、43 乃召巧匠，选工师，穷天下之谲诡，尽人间之丽饰……旁求巧妙，广选名匠。陈彼钩绳、凿斯岩嶂。[95]

每遇月初旦朔，僚佐趋参，燕会高宾，厅馆阻壁。乃命巧匠缔构新楼。邀鲁国之良（名）贤，请丹青之上客。于是巍峨入汉，雕暗牖以踈风；峻节凌云，镇飞廉而障日；壁雾染瑠璃之瓦，丹霞妆玳瑁之粉。奇异多般，不可备载。[96]（P.2481v）

所谓“穷天下之谲诡，尽人间之丽饰”还可以说是穷尽人间已经拥有的各种美丽装饰，但是“奇异多般”一方面表明其制作内容种类的多样，一方面既然“奇异”也就是说超出世俗概念之外。对于这些溢美之词，当然有可能是功德主为了表示自己在虔诚敬佛、不计成本的夸大，但是这些对“工匠”的赞美中不止一篇地多次对“工匠”做工的与众不同加以赞扬，也从另一个侧面反映出雇主品位在世俗的欲求下，直接成为激励“工匠”们在这样竞争激烈的环境中，各逞技艺与发挥创造力以博得美名的动力源泉。

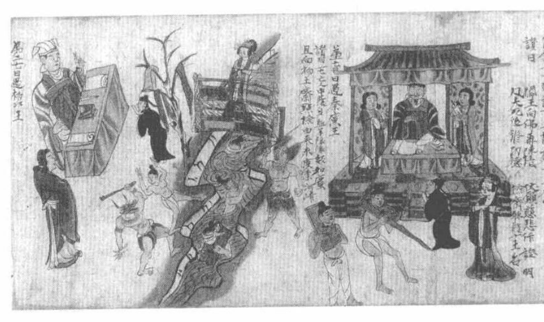
另一方面，当我们从敦煌“工匠”所处的整体地域特性来看，敦煌的石窟或是壁画是在特定地区与特定背景下经过长时间而形成的。前人修建的石窟理所当然地会成为后来的出资者用以比较与参考的依据，同

时也成为“工匠”间相互学习的一种范本。巫鸿［Wu Hung］在对敦煌第9窟与之后三十年后绘制的第98窟和五代的第53窟三幅根据《贤愚经》中的降魔故事所绘制的《劳度叉斗圣》（《降魔》）壁画题记进行比较后，认为较晚的画家似乎有意避免重复的早期绘画选取的“变文”段落并经由画面和《贤愚经》及“变文”的比较，也发现增加了新的画面内容和情节的现象【97】。另外，他在对敦煌172窟两幅《观无量寿经变》壁画各自偏向不同的色调，及图像在“绘画性”[painterly]和“线条性”[linear]风格的分析显示：“不同的用色用笔和不同的整体视觉效果显示出艺术家独立的风格取向。在这种意义上，他们不再是装饰同一石窟的合作者，而是为了表现自己的卓越艺术而在相互竞争。”。【98】另一个比较明显的例子表现在归义军节度押衙马千进绘制的《千手千眼观音菩萨图》（MG..17775）后晋天福八年（A.D.943）首次采用在供养人对面绘菩萨的构图，并在中部发愿文中认为马千进此举为“创此新图”。【99】这说明“工匠”在一定程度上具有创造力并且能够将自身的创新运用在作为商品的作品上，而从题记中也显示出雇主相当的赞赏。这造成的结果是，有一部分“工匠”会思考如何运用自己的经验与智慧得到更多的认同，并因此而成为富商大贾或是官方争相延揽的大师。我们从文献中也能发现少数画师凭借出众的技艺而成为官府贵族席间的座上之客，这从上文编号P.2481的文献中“每遇月初旦朔，僚佐乘参，燕会高宾，厅馆阻壁。乃命巧匠缔构新楼。邀鲁国之名贤，请丹青之上客”，可以看出一些迹象。敦煌文献中所说的“都料”大多数是技艺高超的“工匠”或是有足够能力掌握工程进度与调度所需资源的专家。【100】在称赞画行都料董保德的赞文中称其“……故得丹青巧妙，粉墨希奇，手迹及于僧瑶，笔势邻于曹氏，画蝇如活，佛铺妙似于祇园，邈影如生……”【101】可见身为“都料”的董保德不仅能够统筹整个石窟壁画的运作与安排，并且自身就是一个高手（依照社会现实而言，当然也有可能是因为社会关系优于一般“工匠”者，因为“都料”一般多由官府任命）。【102】无论如何，他们凭着自身优异的技术与外交手腕慢慢得到官方与同侪的认同，最终获得“都料”的位置甚至官衔也是不能被否定的。例如在P.4514和EO.1218D匠人雷延美在大晋开运四年（A.D.947）丁未岁七月十五日的两件题记嘱名还是“匠人雷延美”，但是在天福十五年（A.D.950）己酉岁五月十五日的两件题记已经嘱名为“雕版押衙雷延美”。【103】这显示出“工匠”企图超越社会定义所属的自身阶层所做的努力，而这种现象即使单纯从市场经济的角度来看也并不奇怪，在一定程度上可以说明“工匠”有机会凭借自身努力成就自己的社会地位。

五　雇主的经济能力及需求对“工匠”的影响

经由本论文最初对两件作品进行观察所显示的四种迹象，循序引导笔者对敦煌“工匠”与其所处的社会关系进行了相关的探讨。之后，笔者将再回归到作品本身，对“工匠”基于不同需求及条件下采取不同画法和练习方式的可能性进行思考。Pel. chin. 4514（14）《头像》明显是采取一种简单概括的方式绘制的，而前文经由对此画的分析，也已经表明画面主体的绘者对于人物五官结构的把握有深刻的体会，并非没有能力进行更细致的描绘。就前文分析Pel. chin. 4514（14）《头像》是一件习作的角度来看，师傅也有可能选择简单的画法进行课徒的训练。对于绘画而言，简单的画法并不表示比较容易，但是从教学的角度来说，简单的图形普遍来说在造型训练上确实比较容易入手，而学习者也往往会选择看似简单的图形进行临、摹、描、绘。循序渐进虽然是对造型训练的一种有效过程，但是我们也不能因此而简单地将这张画看做是专门针对课徒才使用的画法。因为我们在编号Pel. chin. 2870的“地狱十王图”（图8）和编号Pel. chin. 4523《地藏十王图》（图9）中发现了与Pel. chin. 4514（14）《头像》和Pel. chin. 2002v《白画供养人物稿》（图10）极为相似的风格与画法的作品，这说明练习者是基于实际能成为商品的绘画风格所进行的训练。

对于画工能画精致却不画，涉及的问题可能比较复杂。马德先生认为基于中国古代手工业，从培训、考核，到产品规格、样式、标准，以及对不合格产品及其制造者的惩罚等方面一直有详细严格的管理规定。敦煌的画行与其他手工业等同对待，说明他们与其他手工业一样，受到手工业管理制度的制约，因此造成同一个时期内大师的作品与“工匠”的作品在艺术水平方面没有多大的差距。【105】前文中已经说明，在敦煌这个具有制度化宗教性质的大社会环境下，雇主来自各种不同的身份与阶级，这些差异也同时表明在经济能力上的差距。对于以工价为生的“工匠”而言，现实是很重要的，虽然从S. 3905（A. D. 901）号文献【106】显示，也有“工匠”基于信仰的因素，将工价所得完全奉献出来作为“功德”，如：“马都料方□且空，绳墨不遵师难。若得多少功价，尽行布施与□”，但这对于以工价为生的“工匠”而言，显然不能视为常态。





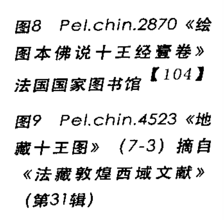


图8　Pel.chin.2870《绘图本佛说十王经壹卷》法国国家图书馆【104】

图9　Pel.chin.4523《地藏十王图》（7-3）摘自《法藏敦煌西域文献》（第31辑）

沙武田先生的研究中，提到在敦煌大量画稿中最常见的现象和基本技法绝大多数为简笔特征的画法。【107】工价既然可以经由甲、乙两方相互协商决定，那么工价的多寡必然与做工的精巧程度有密切的关联，而这显然也是双方协商的重点。社会的需求包含雇主的需求、经济能力及工程的大小，这直接关系到雇主对“工匠”的选择，当然也影响到“工匠”决定采用什么方式施工。虽然画稿的精致程度并不能等同于完成品，但是从画稿的精致程度上我们同样可以看出一个“工匠”所花费精力的多寡，而且从画稿采用的风格、技法运用上也可以看出与完成品之间的差别。从以上的角度来看，“工匠”是否愿意多花心力在做工上有可能取决于“工匠”自身对信仰的虔诚度，同时也取决于工价的多寡和一些不成文的习惯。笔者认为这种制约也许确实存在，但是作为一个同业公会的画行而言，应该同时也存在对于不同画法的差异标准，否则我们没有办法解释上述的两件具有明显差异的作品。



图10 Pel.chin.2002V《白画供养人物稿》（局部）

敦煌遗画编号Pel. chin. 4552V【108】中三个头像（图11）与前述两件习作及“十王图”在绘画技巧与风格上可以看出另一种明显的差异。Pel. chin. 4552V采用了比较写实的风格绘制，从作者不断地对脸部的线条进行修改与对面部肌肉的描绘，让笔者不得不从几个部位的相同特征做出此图是作者对于如何表现相同的一个人的不同精神气韵的反复揣摩的结论。【109】此图三个人的眼睛、鼻子、人中的深浅与嘴形的形状基本都是不变的，所差者在于眼睛的斜度及瞳仁的深浅、眉毛的斜度与浓淡及脸上皱纹的位置。这种修改的意图很显然是针对一个人精神气韵上的思考。作者所考虑的是年龄与性格，而不是对不同对象的描写。这是一件基于以肖像性质为主的画稿。（这是从笔者经由绘画经验的角度所进行的判断，虽然未必每个具有绘画经验的人都会有相同的看法，但是作为一个研究材料，并关系到整个论证的继续，笔者将自身的立场交代清楚则是必要的。）前文已经提及，对于Pel. chin. 4514



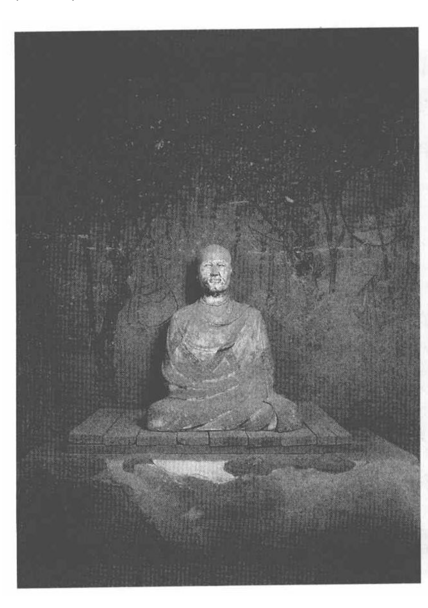




图11 编号Pel.chin.4552v 摘自《法藏敦煌西域文献》（第31册）

（14）《头像》和Pel. chin. 2002v《白画供养人物稿》两件画稿并不能代表敦煌“工匠”的制作风格与水平。而Pel. chin. 4552v这件画稿除了显示“工匠”间存在的技术差别之外，另一方面也显示他们可能针对不同需求而在制作的方式上有所选择。敦煌壁画中存有大量的供养人画像、民俗题材、佛教尊像画等，虽然画像功能在性质方面不尽相同，但是这些以人物形象为主的绘画取向，也使得敦煌“工匠”有极为丰富的人像绘制经验。我们在敦煌遗书中看到的九十二件邈真赞文中显示，在当时的敦煌，人们对于在生前或死后绘制邈真像的习俗有一定的普遍性。[110]“邈真”也称“真容”，主要是放置在寺院、道观、陵墓或家庙设置的“真堂”（影堂）作为死后葬礼或后人供奉、祭祀、瞻仰之用的遗像，[111]采用的绘画方法是以写实为前提的具有肖像性质的绘画。P. 3556《汜福高赞》：“故我大师图形留教，弟子固合奉行；遂慕良匠，丹青乃绘生前影质。日掩西山之后，将为虔仰之真仪；月流东海之昏，状表平生之法会。”像这样具有重要功能的遗像，肯定需要像画行“都料”董保德这样具有“邈影如生”与“画蝇如活”高超技术的“工匠”来制作。而关于董宝德的记载也显示他必然曾应雇主的需求绘制此类邈真、写真画像。目前敦煌遗留下的绘画中并没有发现与众多邈真赞文相对应的画作，但是我们从第17窟中的洪辩真容像则可以一窥这种类型的绘画对于写实性的要求（图12）。

Pel. chin. 4552V° 画稿中显示出接近敦煌邈真赞文中对于写实的标准，同时也与第17窟的洪辩邈真塑像具有相类似的表现风格。另外，我们从明清的写真肖像中也可以约略看出两者之间的相似性（图13），并将其与Pel. chin. 4514（14）《头像》和Pel. chin. 2002V° 《白画供养人物稿》与《十王图》中供养人风格的明显不同进行比较。这当然不能说Pel. chin. 4552V° 就是邈真像，也不能将雕塑与绘画进行全然的对比。但是，这里主要表明的



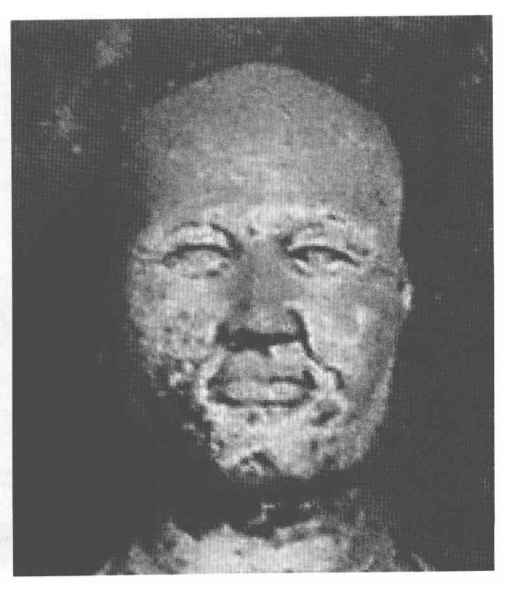


图12-1、图12-2 莫高窟 五代 217窟 东壁北侧 洪辩像 摘自《敦煌艺术之最》



图13（上）　明清人物肖像
摘自《明清人物肖像画选》

是风格的差异与作用之间的关系，笔者认为这已经足以说明“工匠”对于不同需求必须采取不同的制作方式。而对于这种要求逼真的画像、塑像也不能简单地依靠粉本画稿来进行制作，那就更需要训练精良的高手“工匠”来专门进行，就如同董保德。这也必然影响到师傅对徒弟进行不同方式的训练。

六　小结

敦煌的遗存与藏经洞遗画的出土都显示它与宗教信仰的密切关联。这些制作物的意义并不同于一般生活用品或是装饰品，作品的存在关系到出资者对于现世与来生的愿望能否实现。而作品的质量也涉及出资者世俗性的需求。据相关研究显示，敦煌的借贷之风非常盛行，从敦煌的借贷文书中可以发现，借贷的范围非常广泛，借贷的方式也非常多样，甚至典当人力也算是借贷的一种方式。【112】从种种的借贷文书来看，借贷者的身份涉及各种不同的阶层。普遍而言，敦煌在生活总体上并非富裕，这种贫富差距也很明显地表现在“工匠”之间，例如画行“都料”董保德与塑匠“都料”赵曾子就有截然不同的生活境遇（前文述及不能将此当做整个阶层都贫困的证据）。“工匠”的阶级跟其是否生活富裕不能拿来作为绝对的标准，在这种制度化的宗教社会下，一方面反映了一种固定的表示虔诚的方式而对某一类“工匠”的特殊需要，另一方面也反映了“工匠”在商业化的环境中采用了不同的画法来处理不同的对象。敦煌的状况不同于秦始皇兵马俑是基于统治者的需求具有强制性，而敦煌的“工匠”相对来说与雇主的关系则更具有平等性。

经由前文对“工匠”所处的社会关系探讨的结果显示，不同的画法在很大程度上决定于雇主的经济能力。洞窟中大量的供养人像也涉及不同经济能力的出资者。同时，画面的精致程度也直接影响到工价。以宗教信仰来说，供养人画像并非佛窟的主体部分，为了节省开销，不在上面花过多的时间也许是有道理的。另一方面，德罗绘认为佛教肖像画和雕塑更突

出人物的名分，不但对于捕捉外貌特征，就连对于捕捉精神特征，都更不经心。[113]在敦煌，供养人画像或画在绢、麻、纸本一类的功德活动则更具有消费性，更多的是功德主表示一种愿心，并不一定需要照本人容貌绘制，所以往往由“工匠”先画好之后再由功德主题名即可。这与秦俑存在着明显的不同，秦俑虽是以部队的形式出现，但是对于以“真实原则”为主的秦俑而言，它强调各具特色的每一个人是为了增强部队的真实性，同时也强化了功能性。对于秦俑而言，秦俑的“真实”的意义从属于整体而非个体，制作的目的是基于陪葬的“功能”，是为了服务于一个特定的人的“需求”而制作，个人的主体性在秦兵马俑中并没有意义，所以无须题上具体的人名。供养人画像则不然，具体所指由谁供养涉及功德主的“功德”是否被确认，身份的认定是以题名或题记的方式，借由公告社会大众后得到认同而成立；“文字”在这时的力量比“图像”更大，“图像”被观看后只能在脑中成为一个印象而无法言传，但是在社会上人与人相处的规则，对于具体某一个人的确认则更多地是经由另一种符号系统——文字-姓名，这或许是供养人画像必须功德主入施以后经由题名才能产生作用并被认同的理由之一。所以即使大部分供养人画像都呈现“千人一面的”特征，但是经由名字的确认，“图像”就产生了不同于一般的力量，并达到“象人”的功能。我们从敦煌的文献和文物中，同时也大量透露出功德主对于世俗欲求的线索，尤其在五代归义军时期，家窟俨然成为家庙并具备了祠堂的性质，这种性质的转变使供养像同时也变成一种具有“预写生前”或是“忌日画施”的遗像。对于已经过去的亲人的遗像某些功德主也会要求尽量写实，因为这种“供养人”画像的性质已经不再是单纯的表达一份愿心，而更是起到了一种“思亲”的作用。经由沙武田先生的研究显示，供养人画像在佛窟的位置与大小及成员在不同程度上显示出了这些绘画为了应映功德主的世俗性需求而有所改变，[114]尤其是某些石窟逐渐转变为家庙性质来看，佛教明显地受到世俗化、人间化的影响。张培君先生经由对遗画发愿文的考察，认为施主绘制供养的动机、愿望可以总结为三类：一是为亡者追福；二是为生者祈福；三是既为亡人又为生者祈福。此外，在敦煌高僧的邈真像中也发现一些世俗化的痕迹，高僧画像背后的侍仆反映出敦煌制度化宗教下同时存在的世俗需求的另一面。

注 释

【1】姜伯勤认为寺户仍可拥有少量家畜和小农具并不等同于奴隶。参见姜伯勤 著，（1987）《敦煌唐、五代寺户制度研究》：中华书局，页59-67。

【2】姜伯勤 著（1987），《敦煌唐、五代寺户制度研究》：中华书局，页279。

【3】姜伯勤 著（1996），《敦煌的“画行”与“画院”》在《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页26。

【4】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页29-30。姜伯勤 著（1996），《敦煌的“画行”与“画院”》、《论敦煌的“画师”、“绘画手”与“丹青上士”》，《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页13-49。

【5】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社。

【6】郑炳林 著（1996），《唐、五代敦煌手工业研究》，《敦煌学辑刊》（总第29期），页20-38。姜伯勤 著（1987），《敦煌唐、五代寺户制度研究》：中华书局。姜伯勤 著（1996），《敦煌的“画行”与“画院”》、《论敦煌的“画师”、“绘画手”与“丹青上士”》，《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社。［美］胡素馨 著，唐莉芸 译（2001）。《模式的形成-粉本在寺院壁画构图中的应用》，《敦煌研究》（总70期），页50-55。沙武田 著（2006）。《敦煌画稿研究》：民族出版社。

【7】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页7-8。

【8】Pel.chin.4514（14）《头像》为敦煌遗画编号Pel.chin.4514的一部分。参见上海古籍出版社、法国国家图书馆 编著（2005）。《法藏敦煌西域文献》（第31册）：上海古籍出版社，页253。

【9】［唐］张彦远 著（1963），《历代名画记》（卷5）于安澜 编《画史丛书》（第1册）：上海人民美术出版社，页68。

【10】由于Pel.chin.2002V°篇幅过大《法藏敦煌西域文献》（第1册）将此画分成七个部分并依内容分为六个主题：1.《白画金刚像》2.《白画供养人物稿》3.《白画菩萨像》4.《白画协侍菩萨像》5.《白画人物稿》6.《白画相扑图稿》。Pel.chin.2002V°《白画供养人物稿》摘自上海古籍出版社、法国国家图书馆 编著（1995）。《法藏敦煌西域文献》（第1册）：上海古籍出版社，页22-25。

【11】［清］丁皋 撰（1998），《写真秘诀》俞剑华 编著《中国古代画论类编》（上册）：人民美术出版社，页547。

【12】中国社会科学院历史研究所、中国敦煌土鲁蕃学会敦煌古文献编辑委员会、英国国家图书馆、伦敦大学亚非学院 合编（1995），《英藏敦煌文献（汉文佛经以外部分）》（第14卷）：四川人民出版社，页183。

【13】郑炳林先生的研究结果认为，当时敦煌人口应当在3万至4万之间。参见郑炳林 著（2004）。《晚唐五代敦煌地区人口变化研究》，《江西社会科学》（12月），页20-30。并据方广锠、张国刚释读敦煌遗书S.11345《达多等状？》记载：“达多等沙州郡敦煌平时三万余口……”收录在方广锠 著（2000）。《宣宗关于归义军的诏敕》，《敦煌研究》（总第65期），页113-114。原文参见中国社会科学院历史研究所、中国敦煌吐鲁蕃学会敦煌古文献编辑委员会、英国国家图书馆、伦敦大学亚非学院 编（1995）。《英藏敦煌

文献·汉文佛经以外部分》（第13卷）：四川人民出版社，页232。

【14】李永宁〈敦煌石窟〉辞条，在季羡林 主编（1998），《敦煌学大辞典》：上海辞书出版社，页8。

【15】季羡林 主编（1998），《敦煌学大辞典》：上海辞书出版社，页9。

【16】樊锦诗、关友惠、刘玉权，确定隋开皇元年至唐武德九年（AD.581-626）间凿建81窟。参见樊锦诗、关友惠、刘玉权 著（1984）。《莫高窟隋代石窟分期》，《中国石窟——莫高窟》：中国文物出版社、日本平凡社。敦煌文物研究所则确定为AD.581-618年间凿建94窟，参见敦煌文物研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【17】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【18】季羡林 主编（1998），《敦煌学大辞典》：上海辞书出版社，页8。

【19】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【20】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【21】刘玉权 著（1990），《关于沙洲回鹘洞窟的划分》，段文杰 主编《敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟考古》：辽宁美术出版社，页1-29。

【22】刘玉权 著（1982），《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》，敦煌文物研究所 编《敦煌研究文集》：甘肃人民出版社，页273-318。

【23】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【24】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【25】参见敦煌研究院编（1986），《敦煌莫高窟供养人题记》：文物出版社。

【26】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【27】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【28】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【29】刘玉权 著（1990），《关于沙洲回鹘洞窟的划分》，段文杰 主编《敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟考古》：辽宁美术出版社。页1-29。

【30】此统计依据敦煌研究院 编（1982），《敦煌石窟内容总录》：文物出版社。另，刘玉权 著《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》确定1036年至1227年凿建1窟，重修60个窟。载于《敦煌研究文集》甘肃人民出版社1982年3月。本文以《敦煌石窟内容总录》为准。

【31】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【32】敦煌研究所整理（1982），《敦煌莫高窟内容总录》：文物出版社。

【33】季羡林 主编（1998），《敦煌学大辞典》：上海辞书出版社，页9-10。

【34】编号北图59：500背。参见唐耕耦、陆宏基 编（1990），《寅年（公元822年）氾英振承造佛堂契》，《敦煌社会经济文献释录》（第2辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页54。

【35】郑炳林 著（2006），《敦煌写本邈真赞所见真堂及其相关问题研究-关于莫高窟供养人画像研究之一》，《敦煌研究》（第6期），页64-73。沙武田 著（2006），《敦煌画稿研究》：民族出版社，页372。

【36】张培君 著（2007），《敦煌藏经洞出土遗画中供养人图像初探》，《敦煌研究》（第4期）。页91-97。

【37】姜伯勤 著（1996），《敦煌的“画行”与“画院”》，《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页20-21。

【38】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页44。

【39】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页19。原文参见上海古籍出版社、法国国家图书馆 编（2002），《长兴元年河西都僧统依宕泉建龛一所上梁文》（5-4），《法藏敦煌西域文献》（第23卷）：上海古籍出版社，页126。

【40】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页44。

【41】关于画行不止指一种行业或店肆，更倾向一种同业组织的说法。参见姜伯勤 著（1996），《敦煌的“画行”与“画院”》，《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页19。

【42】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页9-13。

【43】姜伯勤 著（1996），《敦煌的“画行”与“画院”》，《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页17。

【44】姜伯勤先生认为“博士”是一般“工匠”，他与“都料”在工程中是属于上下级的关系，与学徒厮役之间则存在一种尊卑关系。参见姜伯勤 著（1996），《敦煌的画行与画院》，《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页18。郑炳林先生认为从敦煌账籍类文书记载看，唐、五代把“工匠”称作“博士”是一种普遍现象。参见郑炳林 著（1996），《唐五代敦煌手工业研究》，《敦煌学籍刊》（第1期），页22。马德先生认为在9世纪以后的敦煌文献中显示，“博士”是区别于一般“工匠”的高级“工匠”，这有可能因为“工匠”队伍的庞大而从技术上区别出高级施工“工匠”和一般施工“工匠”，参见马德 著（1997）。《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页13。笔者认为，无论“博士”到底扮演一个什么样的等级，至少我们可以确认，“博士”是具有一定技术水准的“工匠”，或是具备独立作业的能力，他不同于学徒或只需要力量的工人。

【45】姜伯勤 著（1987），《唐五代敦煌寺户制度》：中华书局，页279。

【46】姜伯勤 著（1996），《敦煌艺术宗教与礼乐文明》：中国社会科学出版社，页28。

【47】姜伯勤 著（1996），《敦煌艺术宗教和礼乐文明》：中国社会科学出版社，页16。

【48】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页68。原文参见中国社会科学院历史研究所、中国敦煌吐鲁蕃学会敦煌古文献编辑委员会、英国国家图书馆、伦敦大学亚非学院 编（1992），《唐天复元年（901）十二月十八日金光明寺造窟上梁文》，《英藏敦煌文献（佛经以外部分）》（第5卷）：四川人民出版社，页198。

【49】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页73。原文参见唐耕耦、陆宏基 编（1990），《诸色入破历算会稿》在《敦煌社会经济文献真迹释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页442。

【50】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页75。原文参见唐耕耦、陆宏基 编（1990），《诸色斛斗破历》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页289。

【51】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页59。原文参见唐耕耦、陆宏基 编（1990），《丙戌年（公元八〇六年）正月十一日已后缘修造破用斛斗布等历》在《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微

复制中心，页146。另，在马德先生辑录的文字为“……六月二日，出粟七，付荣清等充仰泥手工。同日，出粟叁，麦壹硕伍与王庶子仰泥手功。”与原文对照不符。

【52】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页63。原文参见唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《庚辰至壬午年间（公元八九〇至九八〇年）归义军衙内面油破历》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页279。

【53】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页51。原文参见唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《年代不明（公元八九〇至八九二年）归义军衙内面油破用历》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页281。

【54】姜伯勤 著（1987），《唐五代敦煌寺户制度》：中华书局，页289。

【55】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后唐长兴二年（公元九三一年）正月沙洲净土寺直岁愿达手下诸色入破历算会牒》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页369。

【56】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《丙子年（公元九七六或九一六年）修造及诸处伐木油面粟等破历》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页220。

【57】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《年代不明（公元十世纪）某寺入破历算会牒残卷》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页540。

【58】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后晋时期净土寺诸色入破历算会稿》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页401。

【59】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后唐长兴二年（公元九三一年）正月沙洲净土寺直岁愿达手下诸色入破历算会牒》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页369。

【60】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后晋时代净土寺诸色入破历算会稿》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心社，页455。

【61】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后晋时期净土寺诸色入破历算会稿》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页406。

【62】唐耕耦、陆宏碁 编（1986），《金山国时期修文坊巷社在緝上祖兰若，标画两廊大圣功德赞并序》，《敦煌社会经济文献真迹释录》（第1辑）：书目文献出版社，页385。

【63】姜伯勤 著（1987），《唐五代敦煌寺户制度》：中华书局，页286。

【64】马德先生认为从这些记载显示雇方无论“工匠”工种为何，所供的主食定量皆同，没有考虑劳动强度和劳动力的长短。表明当时官府或寺院对于“工匠”采取的是一种奴役的态度。参见马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页32-33。

【65】［法］童丕（Éric Trombert）著，余欣 陈建伟 译（2003），《敦煌的借贷：中国中古时代的物质生活与社会》：中华书局，页46。

【66】一硕（石，读作shi）相当于60公升。一硕有十斗，一斗有十升。参见［法］童丕（Éric Trombert）著，余欣 陈建伟 译（2003），《敦煌的借贷：中国中古时代的物质生活与社会》：中华书局，页85。

【67】［法］童丕（Éric Trombert ）著，余欣、陈建伟 译（2003），《敦煌的借贷：中国中古时

代的物质生活与社会》：中华书局，页46。

【68】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《丁丑年（公元九七七年？）金银匠翟信子等状并判词》，《敦煌社会经济文献真迹释录》（第2辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页258。

【69】郑炳林 著（1996），《唐五代敦煌手工艺研究》，《敦煌学辑刊》（第1期）：兰州大学敦煌学研究所，页28。

【70】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《敦煌社会经济文献真迹释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页179-181。

【71】李正宇“法门寺”词条，在季羡林 主编（1998），《敦煌学大辞典》：页632。

【72】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后晋时代净土寺诸色入破历算会稿》，《敦煌社会经济文献真迹释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页465。

【73】［清］王先谦、刘武 撰，沈啸寰点校（1987），《庄子集解 庄子集解内篇补正》：中华书局，页2。

【74】《老景》：“老死知无日，天公偶见宽。疾行逾百步，健啖每三餐。身瘦短裁褐，发稀低作冠。年来更小黠，不据伏波鞍。”参见（宋）陆游 著（1986）。《陆放翁全集》（第3册）：中国书店，页965。

【75】［法］童丕（Éric Trombert）著，余欣、陈建伟 译（2003），《敦煌的借贷：中国中古时代的物质生活与社会》：中华书局。页46。

【76】唐耕耦、陸宏碁 编（1990），《乙未年（公元九三五年）趙僧子典兒契》，《敦煌社會經濟文献真迹释录》（第2辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页50。

【77】［法］童丕（Éric Trombert）著，余欣、陈建伟 译（2003），《附录七．粮食借贷的借贷人》，《敦煌的借贷：中国中古时代的物质生活与社会》：中华书局，页215。

【78】马德先生认为典儿给亲家应该出于古人对自然现象的认识和处理方式，是暂避“灾祸”。参见马德 著（2004），《〈敦煌工匠史料〉补遗与订误》，《敦煌学》（第25辑）：香港新亚研究所敦煌学会，页300。

【79】姜伯勤 著（1987），《唐五代敦煌寺户制度》：中华书局，页279。

【80】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页11。

【81】榆林窟第12窟：“临洮府后学待诏刘世福到此画佛殿一所记耳。”参见马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页62。

【82】榆林窟第19窟：“干佑廿四年□□□日画师甘州住户高崇德小名那征到此画密室记之。”参见马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页62-63。

【83】莫高窟第3窟：“救苦救难观世音菩萨上报四恩下资三愿息□□□□甘州史小玉笔。”莫高窟第444窟：“至正十七年正月十四日甘州桥楼上史小玉烧香到此”，“至正十七年正月六日来此记耳 史小玉到此”。参见敦煌研究院 编（1986），《敦煌莫高窟供养人题记》：文物出版社，页3、169。

【84】罗福苌《古写经尾题录存》引自马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页66。

【85】［唐］段成式 撰（1981），《酉阳杂俎》（续集）：中华书局，页259。

【86】［唐］张彦远 撰（1963），《历代名画记》（卷三）于安澜 编《画史丛书》（第1册）：上海人民美术出版社，页51。

【87】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页29。

【88】编号 北图59：500背。参见唐耕耦、陆宏

碁 编（1990），《寅年（公元八二二年）氾英振承造佛堂契》，《敦煌社会经济文献释录》（第2辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页54。

【89】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《诸色斛斗破历（年代不明，公元10世纪）》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页289。

【90】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《丙戌年（公元八〇六年）正月十一日已后缘修造破用斛斗布等历》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页146-147。

【91】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后晋时代净土寺诸色入破历算会稿》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页455。

【92】据法国学者童丕（Éric Trombert）的研究，土蕃时期一户农民平均以四口计算，一年收成量约15驮，相当于13.05硕（此处指得是小麦与大麦，没有把并没有把次要谷物的收成算进去）。参见［法］童丕（Éric Trombert）著，余欣、陈建伟 译（2003），《敦煌的借贷：中国中古时代的物质生活与社会》：中华书局，页45-46。

【93】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《后晋时代净土寺诸色入破历算会稿》，《敦煌社会经济文献释录》（第3辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页465。

【94】［唐］张彦远 撰（1963），《历代名画记》（卷五）于安澜 编《画史丛书》（第1册）：上海人民美术出版社，页68-69。

【95】唐耕耦、陆宏碁 编（1990），《李克让修莫高窟佛龛碑》，《敦煌社会经济文献真迹释录》（第5辑）：全国图书馆文献缩微复制中心，页248。

【96】上海古籍出版社、法国国家图书馆 编（2001），《建常定楼记》，《法国国家图书馆藏敦煌西域文献》（第14卷）：上海古籍出版社，页248。

【97】［美］巫鸿（Wu Hung）著，郑岩 译（2005），《敦煌晚期“降魔”壁画题记的研究》郑岩、王睿 编，《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》（下卷）：三联书店，页393。

【98】［美］巫鸿（Wu Hung）著，杭凯 译（2005）。《敦煌172窟〈观无量寿经变〉及其宗教、礼仪和美术的关系》郑岩、王睿 编，《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》（下卷）：三联书店，页413-415。

【99】张培君 著（2007），《敦煌藏经洞出土遗画中供养人图像初探》，《敦煌研究》（第4期）：敦煌研究院，页95。

【100】郑炳林认为“都料”是唐五代敦煌的建筑师。参见郑炳林 著（1996），《唐五代敦煌手工业研究》，《敦煌学辑刊》（第1期），页22-25。

【101】S.3929V/1。原文参见 中国社会科学院历史研究所、中国敦煌土鲁蕃学会敦煌古文献编辑委员会、英国国家图书馆、伦敦大学亚非学院合编（1992），《节度押衙知画行都料董保德等建造兰若功德记》，《英藏敦煌文献（汉文佛经以外部分）》（第5卷）：四川人民出版社，页214。

【102】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页11。

【103】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页53。

【104】Pel.chin.2870《繪圖本佛說十王經壹卷》承蒙洪莫愁教授提供。

【105】马德 著（2004），《〈敦煌工匠史料〉

补遗与订误》在《敦煌学》（第25辑）：香港新亚研究所敦煌学会，页300。

【106】马德 著（1997），《敦煌工匠史料》：甘肃人民出版社，页68。原文参见中国社会科学院历史研究所、中国敦煌土鲁蕃学会敦煌古文献编辑委员会、英国国家图书馆、伦敦大学亚非学院 合编（1992），《唐天复元年（901）十二月十八日金光明寺造窟上梁文》，《英藏敦煌文献（汉文佛经以外部分）》（第5卷）：四川人民出版社，页198。

【107】沙武田 著（2006），《敦煌画稿研究》：民族出版社，页350-351。

【108】上海古籍出版社、法国国家图书馆 编（2005），《法藏敦煌西域文献》（第31册）：上海古籍出版社，页320-321。

【109】沙武田先生在其研究中也认为这三个头像描绘的是同一个人。沙武田 著（2006），《敦煌画稿研究》：民族出版社，页350。

【110】饶宗颐 主编，姜伯勤、项楚、荣新江 合著（1994），《敦煌邈真赞校录并研究》：台北：新文丰出版社。

【111】郑炳林 著（2006），《敦煌写真邈真赞所见真堂及其相关问题研究·关于莫高窟供养人画像研究之一》，《敦煌研究》（第6期）：敦煌研究院，页64-73。

【112】［法］童丕（Éric Trombert）著，余欣、陈建伟 译（2003），《敦煌的借贷：中国中古时代的物质生活与社会》：中华书局。

【113】［法］德罗绘（Hubert Delahaye）著 罗湉 译(1996)，《肖像画》，《法国汉学》（第1辑）：清华大学出版社，页116-131。

【114】沙武田 著（2003），《吐蕃统治时期敦煌石窟供养人画像考察》，《中国藏学》（总第62期），页80-93。

从“装堂花”到“折枝花”

——考古材料所见晚唐花鸟画的转型

刘 婕

一般认为，唐代是中国花鸟画科的初创期，[1]花鸟画最初的面貌如何、如何独立成科、从初创到成熟的过程中发生过哪些转变等问题都要放在这一时段进行讨论。不过，以往的研究在一定程度上受到材料的限制，仅靠检索文献无法确知花鸟画的早期面貌，而传世花鸟画作品多数年代存疑，很难作为了解花鸟画初创时期面貌的可靠标尺。为相关讨论带来突破性进展的当属20世纪50年代以后的一系列考古发现，如陕西永泰公主墓、[2]章怀太子墓[3]等唐墓所出石椁线刻，新疆阿斯塔那唐墓所出花鸟屏风壁画，[4]北京海淀王公淑墓花鸟屏风壁画等。[5]学者们开始将考古材料用于花鸟画研究，对唐代花鸟画的面貌作出新的观察与分析，[6]但新的材料也带来了新的问题，唐代花鸟画的面貌与宋以后成熟期面貌的不同引起了学者们的关注。[7]本文拟在考古材料与文献资料的基础上尝试探讨如下问题：唐代花鸟画材料和宋代成熟的花鸟画作品在形式上有何不同？这一不同是如何发生的？

1991年9月，在北京市海淀区八里庄发现了一座唐代开成三年（838）的墓葬。据墓志记载，墓主为王公淑及其夫人。在墓室北壁，亦即棺床所贴靠的墙壁上，绘着通景式的牡丹芦雁屏风。

壁画长290厘米、高156厘米，有宽约11厘米的朱红色边框。画面中央是一株硕大的牡丹，由根部向上枝叶繁茂，九朵牡丹花分为上、中、下三层，左右对称分布。牡丹的右上角有两只飞舞的蝴蝶，左上角画面已残。左右两侧各有一株主茎挺直的植物，枝叶较牡丹疏朗，东侧可辨认出是秋葵，花与叶的分布基本对称，西侧植物上部残缺，据叶子的形状看似为百合。这两株植物前方各画一只芦雁，东侧的芦雁侧身正面，平视前方，两翅收拢；西侧的侧身探首，长颈直伸，毛羽微张。牡丹的前方还有几株小草花（图1）。[8]

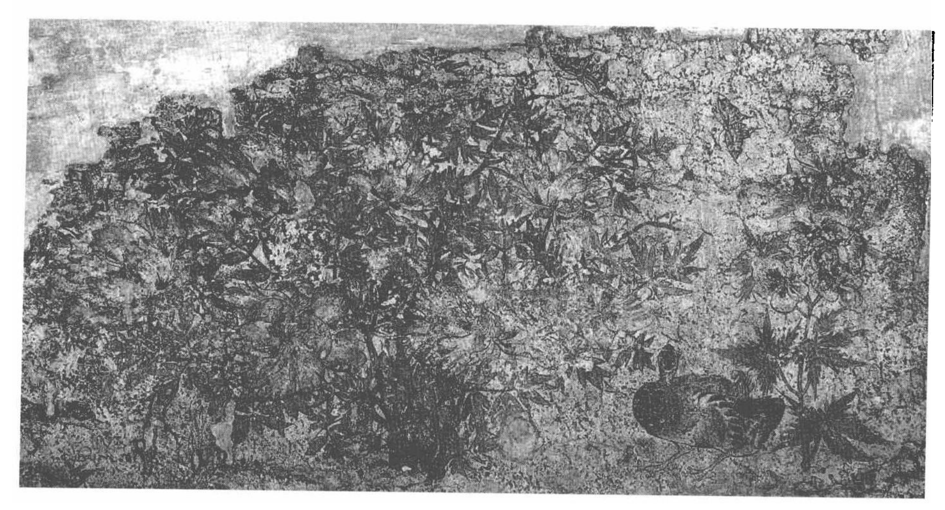


图1　北京海淀八里庄王公淑墓（838年）北壁花鸟屏风

这幅画该属具有较高水平的唐代花鸟画作品。画中的花卉和禽鸟皆特征明显，花朵分出了阴阳向背，叶片分出了疏密偃仰，芦雁形体饱满，设色富丽，线条挺劲有力而不失灵动，花与鸟的姿态雍容华贵。画面具有中轴对称的特点：牡丹位于画面的中轴线上，在它的两侧，两只芦雁和两株花卉的位置左右相对，区别仅在于芦雁的姿态及花卉叶子（及花朵）的形状。如果不是画面左上部残损，可能我们会发现右上角的蝴蝶也出现在相应的对称位置上（图2）。

目前考古发现所见，以花鸟为主题的唐代绘画性作品大都具有这种中轴对称的特征，其中时代最早的当推唐代长安地区的章怀太子墓（706-711）石椁线刻画面。

墓中石椁的西壁被立柱分成三个画面，每一画面皆以高大的花卉为主体，周围环绕着祥云、禽鸟、蝴蝶、蜻蜓与山石（图3）。最南端的画面中刻着四株生长在地面上的花卉，位置最接近画面中轴线的花卉最为高大。花冠形状皆接近葫芦形，似长有细小的茸毛，椭圆形叶片（有时还有小花苞）在挺直的花茎两侧对称分布。画面上方有两只飞鸟沿中轴线对称分布，相向而飞。

中间画面刻三株生长在地面上的花卉，位于画面中轴线上的花卉最为高大，花冠中央高耸一枚柱状花蕊。南北两株花卉基本等高，南侧花卉花心较平，北侧花卉有数十枚细长花蕊耸出花冠。三株花卉的叶片为掌形和椭

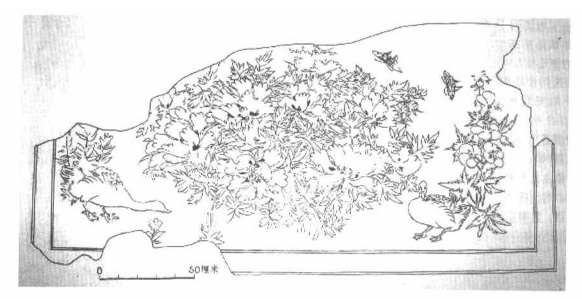


图2　北京海淀八里庄王公淑墓北壁壁画线描图

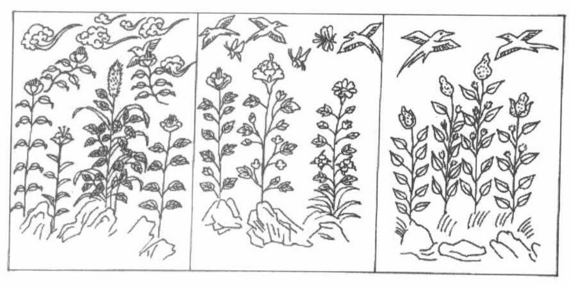


图3　章怀太子墓（706年）石椁西壁花鸟线刻线描图（刘婕绘制）

圆形，在花茎两侧对称分布。叶间有对称生长的小花苞或小花头。每株花卉上方均有相向而飞的一鸟和一蝶。

北侧画面刻六株花卉，画面上方刻数朵祥云。有四株花卉生长在地面上。位置最接近画面中轴线的花卉最为高大，花冠近麦穗，花茎两侧对称分布着窄长翻卷的叶片和锯齿形复叶及圆形小花头和小花苞。【9】此花北侧两株花卉和南侧一株花卉的花头形态皆近似中间画面北侧花卉，即在花冠中有数十枚细长花蕊耸出，叶片皆对称分布。但三株花卉的叶片各不相同，有的略似锯齿形，有的是普通椭圆形叶，有的是末梢翻卷的椭圆形叶片。南侧第二株花卉上方两侧对称分布两株较为短小的花卉，斜向相对而置，花茎短而弯曲，椭圆形叶片的末端翻卷，花头亦为花冠中有数十枚细长花蕊耸出的形态。南侧上方小花卉的花头后露出一鸟。

与王公淑墓的牡丹芦雁屏风相比，章怀太子墓石椁线刻显得较为稚拙，体现在如下几个方面：

1. 相对于前者中轴线上主要花卉的多个花头与繁密的花叶，后者画面中的主要花卉只有一个花头，花叶疏朗，对称明显。

2. 后者花卉的品种无法通过花头与叶片的形状很好地辨认。

3. 后者的构图虽然也是基本对称，但不像前者那样主次分明。

4. 前者的鸟虽然是对称分布，但却有姿态上的差异，后者对称分布的鸟和蝴蝶姿态基本相同。

以时间为依据，可以认为这两幅画面的不同体现了花鸟画初创时期的一些特征。我们还可以找到一些时代上处于二者之间的唐代花鸟画面，这些画面在上述几个方面中有不同程度的改进，恰好显示出花鸟画从初创形态向成熟期过渡的特征（图4-9），王公淑墓壁画则可视为经过这些改进后的较为成熟稳定的花鸟画形态。此外，一个有趣的细节是，除了章怀太子墓画面之外，这些花鸟画面都画有边框，意在指出所画为屏风画。屏风既是唐代一种非常重要的绘画载体，也是室内的常设家具，【10】这从一个侧面说明这些来自墓葬的画面是出于对生活中画面的模仿，因而在一定程度上可以反映唐代花鸟画的普遍面貌。另外一个证据是日本正仓院所藏的唐代夹缬屏风，虽然所用材料不同，但



图4　庆山寺舍利塔基精室（741年）西壁壁画线图

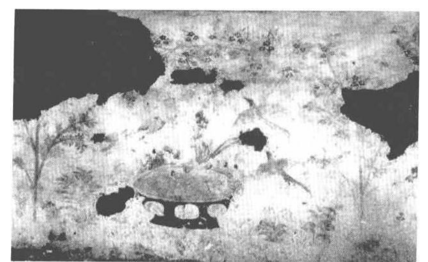


图5　陕西唐安公主墓（784年）西壁花鸟图

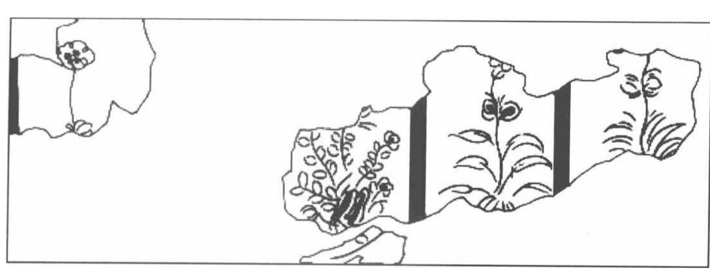


图6　陕棉十厂墓西壁五扇花卉屏风

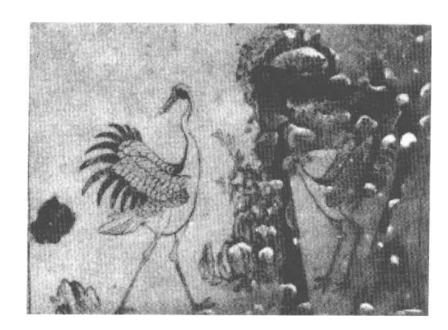


图7　朱家道村墓北壁双鹤屏风

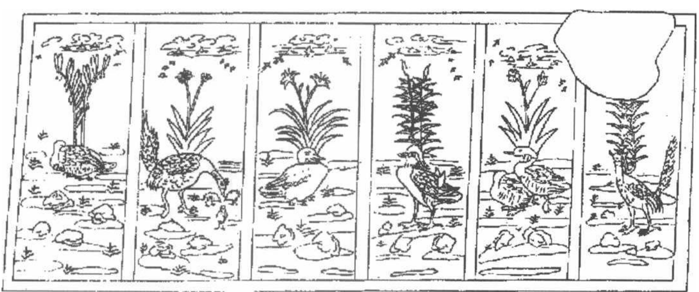


图8　新疆阿斯塔那217号唐墓壁画线描图



图9　新疆吐鲁番哈拉和卓50号唐代张德淮墓花鸟纸屏风

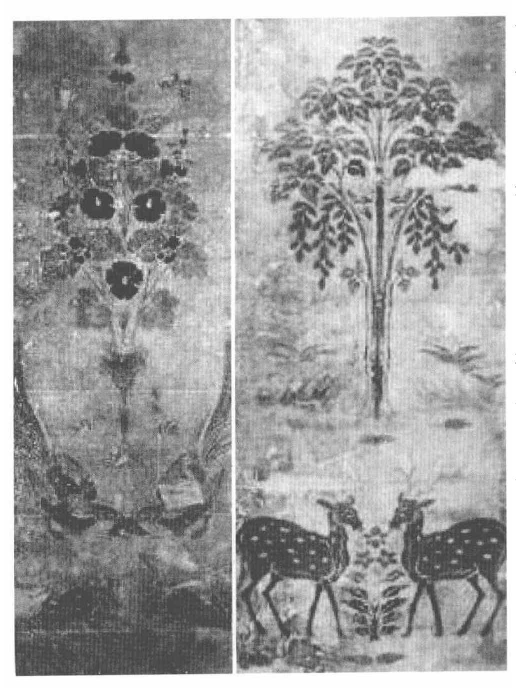


图10 正仓院藏鸟草夹缬屏风（756年以前）

图11 正仓院藏鹿草木夹缬屏风（756年以前）

其画面构图与物象的表现方式却与以上画面惊人地相似（图10、11）。

在以上材料的基础上，可以看出目前所知的唐代花鸟画面貌具有如下特征：（图12-14）

1. 从构成要素看，画中常见的形象为植物、禽鸟（偶有其他动物）、昆虫、山石以及云朵。其中，植物又以开花的草本植物为主，无花的草叶往往只起到点缀作用。

2. 从构图看，物象多沿画面中轴线左右对称分布，花卉和禽鸟通常是画面的主体，一般位于画面中轴线上，蜂蝶、草叶等在其两侧对称分布。

3. 从单个物象的表现方式上看，画中花卉皆为正面表现，花叶基本对称分布。生长在地面上的全株式花卉往往有挺拔的主茎，根部有山石，或被禽鸟、草叶遮挡。（只有章怀太子墓两株浮在空中的小花是花茎较为弯曲，底部无遮挡物的形态，后文将详细论述）禽鸟或其他动物多是侧面，单只位于画面中间，两只则分列于中轴线两侧。每一幅画中花卉的种类一般通过花头、叶片等进行区分，同一类的动物重复出现时则在姿态上有所不同。

如果在晚于王公淑墓的时代中检索，则可发现具有以上特点的花鸟画面在五代、宋、辽墓中频频出现，均为大簇花卉，且位于中轴线上，花下或有湖石，主株两侧对称分布禽鸟、蜂蝶及其他花草。

其中，五代王处直墓【11】后室后壁和西耳室西壁的花鸟（图15、16）与王公淑墓花鸟的相似曾经引起学界的一系列讨论。一些学者认为，二者之间有着传承关系，应当属于同一种题材，即《图画见闻志》中所记徐熙的“装堂花”（又称“铺殿花”）题材：【12】

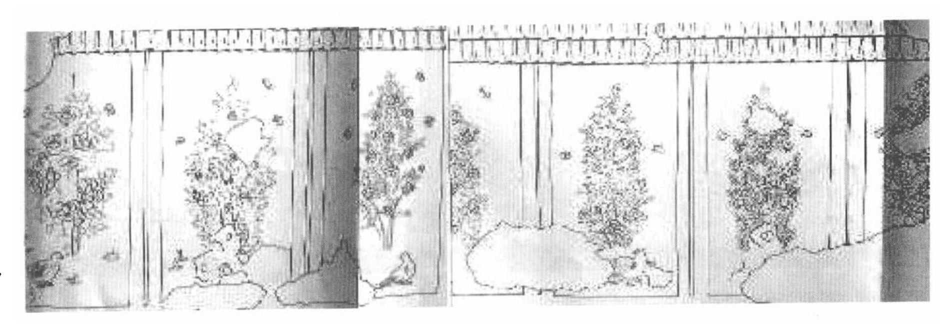
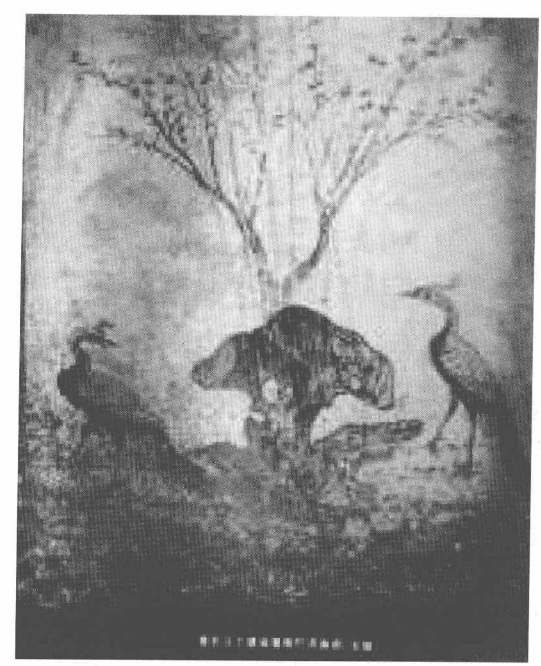
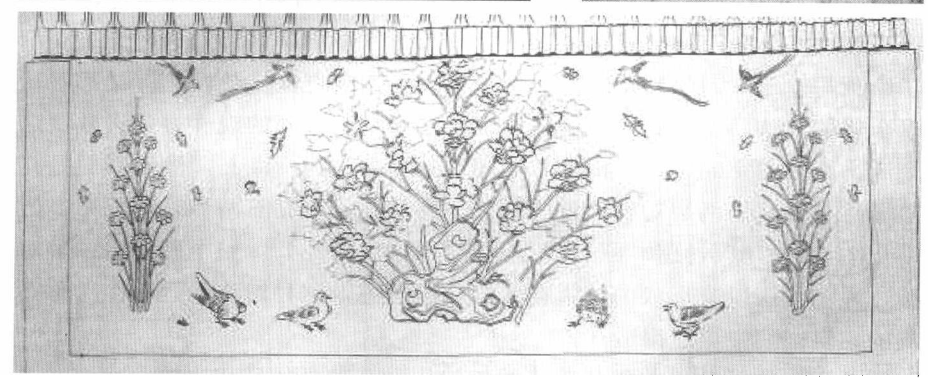


图12 五代王处直墓前室壁画线描图







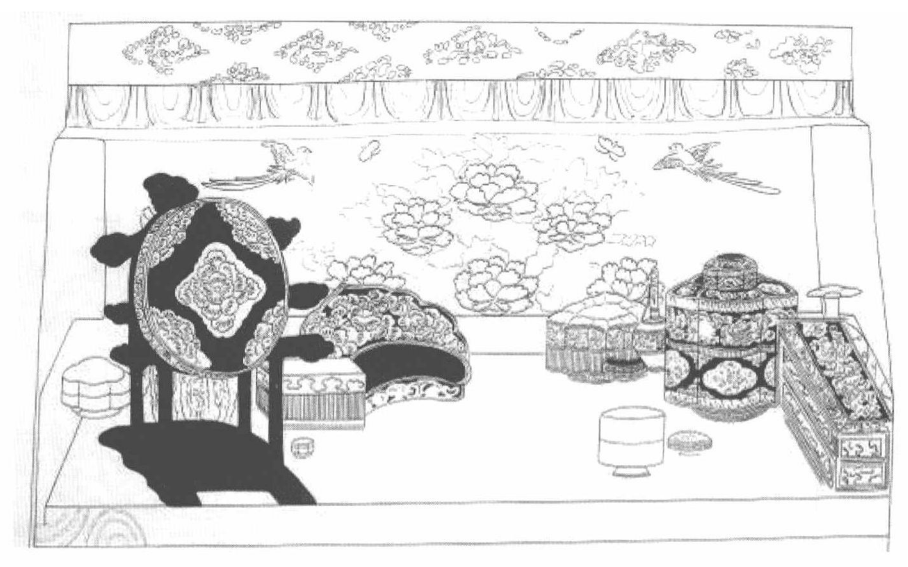


图13　河南登封王上村北宋墓北壁双孔雀图 图一四宣化下八里辽墓M2壁画

图14　宣化下八里辽墓M2壁画

图15　王处直墓后室北壁通屏花鸟

图16　王处直墓西耳室西壁花鸟

江南徐熙辈有于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李主宫中挂设之具，谓之铺殿花，次曰装堂花，意在位置端庄，骈罗整肃，多不取生意自然之态，故观者往往不甚采鉴。[13]

《宣和画谱》卷十七著录的徐氏画目中有装堂花四幅。[14]同一时代的出土材料和“位置端庄，骈罗整肃”的形式描述都向我们提供了这样的线索：所谓“装堂花”、“铺殿花”，其“祖型”应当就是唐墓壁画中常见的这种中轴对称式花鸟。

并且，从“装堂”、“铺殿”的名称可知，很可能是为了与建筑物相适应，用于装饰厅堂的画面才呈现出了“骈罗整肃”的特性。中国的建筑以对称为美，在对称的建筑中，拥有对称图像的卷轴、壁画或屏风想必更能将建筑衬托得富丽堂皇。河南登封王上村北宋墓的壁画可视为这方面的一个佐证，此墓室为八角形，在正对墓门的北壁，即主壁上画有一幅梅竹双禽图，其他壁面上的绘画以这幅画为中心对称分布，东北壁和西北壁各画一幅三鹤图，东壁和西壁各画一幅人物（均为两个人物相对），东南壁和西南壁各画一幅仕女（均为三个仕女）（图17）。[15]这一分布展示了绘画与建筑空间的完美结合，每一幅画虽然自有其完整性，但又都服从于全体的完整，引导着我们用与欣赏单幅卷轴画不同的观看方式去欣赏这个满饰画面的空间。这幅梅竹双禽图的画面中心为一湖石，湖石后面是几竿翠竹与枝杈向两边对称伸展的梅花，两只孔雀在湖石两侧对称分布，皆举足欲行，但其一回颈顾盼，形态稍有不同（图23）。整个画面呈中轴对称，显示了唐以来形成的装堂花鸟的完整形态，这种对称的画面在对称布局的建筑空间中更显得适宜。

然而，通过与一些年代明确的宋代传世花鸟画作品相比较，我们发现唐代花鸟画的中轴对称图式与宋代花鸟画的风貌很不一致。在宋代，“装堂花”式的描绘虽然尚可找到，但却已非为主流。宋代花鸟画既不喜欢表现花卉的正面形象，也不会把主株放在画面的中轴线上，更少见把动物、草、石等配景对称分布在花卉两边的情况（图18、19）。而且，宋代花鸟

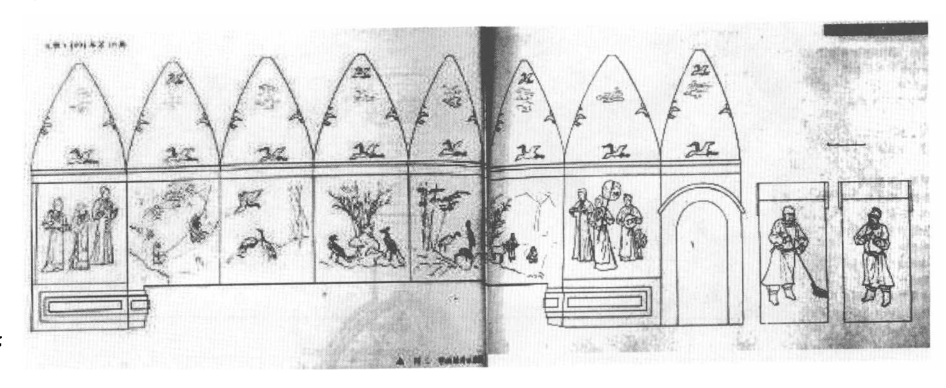


图17　河南登封王上村北宋壁画展开图





图18：文同《墨竹图》[16]

图19：赵佶《芙蓉锦鸡图》

画中的植物常常不是全部被纳入画面，而只表现植物的一部分，并且把这部分故意摆放得歪斜不正，“装堂花”式的“端庄”显然已如画史中所说，被人们“不甚采鉴”了。这一变化的发生应是不同时代审美趣味变迁的结果。

参诸唐代出土材料，斜向摆放在画面中的花卉形象对唐代人来说或许也并不十分陌生。至少在各种织物和器物上，可以找到不少斜向的非全株式花卉（图20-22）。而前述章怀太子墓石椁西壁南侧画面上浮在空中的两株小花，也正是这种形态。

这不禁提醒我们，宋代花鸟画的某些要素可能早已蕴藏在唐代艺术的母体中了。在检索文献时，唐代画史上一些关于“折枝花”的材料引起了我们的注意：

边鸾京兆人也，少攻丹青，最长于花鸟，折枝草木之妙，未之有也。或观其下笔轻利，用色鲜明，穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍。贞元中新罗国献孔雀解舞者，德宗诏於玄武殿写其貌。一正一背，翠彩生动；金羽辉灼，若连清声，宛应繁节。后因出宦，遂致疏放，其意困穷于泽潞间。写玉芝图，连根苗之状，精极，见传于世。近代折枝花居其第一，凡草木、蜂蝶、雀蝉，并居妙品。[17]

（滕昌佑）其画折枝花，下笔轻利，用色鲜妍，盖唐时边鸾之类也。[18]

（边鸾）又作折枝花，皆曲尽其妙。[19]

在唐代画史上，“折枝花”的成熟是花鸟画发展史上的一件大事，这





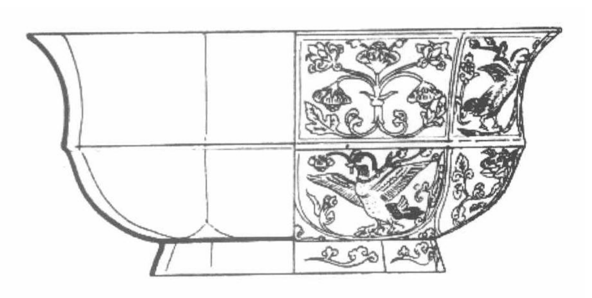


图20 唐代织物上的花卉

图21 唐代双雁二马镜

图22 陕西沙坡村出土唐代鸿雁衔绶纹银碗（8世纪中叶以前）

一题材在当时为人所喜爱，也成为后人一再表现的主题。唐代“折枝花”题材的普遍出现可由诗文材料得到印证，如：

碧阑干外绣帘垂，猩血屏风画折枝。
八尺龙须方锦褥，已凉天气未寒时。【20】
亭高百尺立春风，引得君王到此中。
床上翠屏开六扇，折枝花绽牡丹红。【21】

“折枝花”题材不仅在唐代盛行，宋代的陆游也看到了边鸾画的“折枝花”，并为其赋诗。

开向春残不恨迟，绿杨窣地最相宜。征西幕府煎茶地，一幅边鸾画折枝。【22】

在文献记载中，“折枝花”的代表画家是边鸾，“折枝花”虽非其所创，但却是他最擅长的绘画题材之一，然而，边鸾所创的“折枝花”到底是什么样子，却还没有人给出明确的答案。我们认为，要得到关于“折枝花”面貌的正确认识，首先应对古人的“折枝”概念进行考察。

一般来说，我们认为“折枝”是指折下的花枝或折下花枝的动作，在唐代文献中可以找到对这一看法的支持。如最著名的《金缕衣》诗：

劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。
花开堪折直须折，莫待无花空折枝。【23】

而徐铉的诗则写到妇女云鬓上低缀着折下的花枝：

檀的慢调银字管，云鬟低缀折枝花。【24】

折枝的目的不仅是为了插向鬓边，也是为了行酒令，可能类似后世

“击鼓传花”的游戏：

妖姬满髻插，酒客折枝传。[25]

吟蜂遍坐无闲蕊，醉客曾偷有折枝。[26]

另外还有送别饯行的需要：

樱桃花下送君时，一寸春心逐折枝。

别后相思最多处，千株万片绕林垂。[27]

画史又提到一些“折枝花”是画成插在瓶中的样子，更可见其是折下的花枝：

董祥，京师人，今为翰林待诏。工画花木。有《琉璃瓶中杂花折枝》。人多爱之。[28]

既然是折下的花枝，那么首先可以想见，“折枝花”不是生长在地面上的，因而应该也不会表现根部以及根土。但诉诸实物，我们发现从章怀太子墓石椁到阿斯塔那屏风以及唐代很多出土绘画作品中的花卉表现中，花卉的根部不是没入山石就是被禽鸟遮挡（图23、24）。而花前无所遮蔽的王公淑墓牡丹花等，花茎最下端却是直接省略不画，以一片空白代替了根土。也就是说，唐代花鸟画从来就没有交代根部以及根土的习惯。直到五代王处墓中，那些花鸟竖屏虽然有少量在花卉根部加上一抹青绿，但更多花卉的根部也还是没入山石或直接消失，这一习惯一直到辽代还可以在墓室壁画中看到。

花与石组合的形成可能与唐人对园林中石的偏爱有关，花与石都是园



图23　章怀太子墓壁画鸡冠花

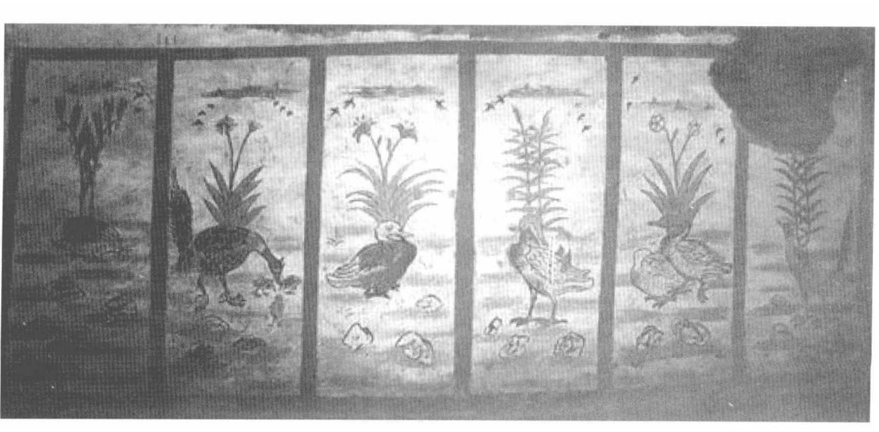


图24　新疆阿斯塔那217号唐墓墓室后壁六扇屏风花鸟画

林中的必备要素，二者同时出现，可能已经成为一种视觉习惯，正如钱起有诗云“春药偏宜间石开”。[29]而对那些直接消失的根部，唐人也振振有词，如唐代罗隐的《扇上画牡丹诗》：

为爱红芳满砌阶，教人扇上画将来。叶随彩笔参差长，花逐轻风次第开。闲挂几曾停蛱蝶，频摇不怕落莓苔。根生无地如仙桂，疑是姮娥月里栽。[30]

我们现在能找到的唐代画扇的图像材料皆是画一全株花卉，根部直接消失。按罗隐的说法，这是一种十分雅致的意境：“根生无地如仙桂，疑是姮娥月里栽”，认为这样表现可以让人联想到仙界的植物。而参诸实物材料，这些没有根部的花卉与织物、器物纹样上的图样十分相似，可能在一定程度上体现了纹样对绘画，或者说对古人视觉习惯的影响。目前能找到的唐代及以前织物、器物纹样花卉图像中，也无一表现根土，花卉根部皆被岩石、禽鸟遮挡或直接消失在空中。这种现象很好解释：织物和器物的表现力有限，而根土的颜色及造型皆不规整，故而难于表达，于是作了避重就轻的处理。

既然如此，那么是否可以认为，山石即是唐代花卉的“根土”，而凡是根部直接消失在空中的花卉皆是“折枝花”呢？这一说法恐怕说服力不够。因为现有唐代视觉材料中，无论是纹样还是绘画，都包括很多全株式的花卉，这些花卉从外形上并没有任何区别，皆呈现较为严格的左右对称造型，不管根部是没入岩石还是直接消失，它们都显现出一副竖立在地上的样子。且不论折下来的花卉能否自行竖立得这样挺拔，我们至少不能因为树的根部被画家省略就认为所画的是砍下来的树，说根部省略的花株就是“折枝花”。

检索画史，我们可以发现“全株”和“折枝”是两个不同的概念：

赵昌，字昌之，广汉人，工画花果，其名最著。然则生意未许，全株折枝，多从定本。惟于傅彩，旷代无双，古所谓失于妙而后精者也。昌兼画草虫，皆云尽善。苟图禽石，咸谓非精。昌家富，晚年复自购己画，故近世尤为难得。[31]

在见过边鸾“折枝花”的宋人眼中，“全株”与“折枝”是有区别的，因而在作品名称的记载中也有“全株”和“折枝”的区分：

胡擢，……有鸂鶒图、全株石榴、四时翎毛折枝图等传于世。[32]

所以我们在“折枝花”这个问题上遇到的困难应该主要是如何从形象上区分“折枝”和“全株”。在《朝野佥载》中，我们看到了这样一条有趣的记载：

太子少保薛稷，雍州长史李晋，中书令崔湜、萧至忠、岑义等，并外饰忠鲠，内藏谄媚，翕肩屏气，舐痔折枝。附太平公主，并腾迁云路，咸自以为得志，保泰山之安。[33]

这里的“折枝”意为弯折肢体，《文献通考》释其为“磬折腰肢”，通“折肢”。此处的“折枝”是用于形容花鸟画家薛稷对太平公主卑躬屈膝的阿附行为，揭示了这位我们熟悉的花鸟画家不太体面的一面。重要的是，这则文献说明了唐代“折枝”一词的另一含义，即“弯曲”。这样的例子还有很多，如：

瑶台雪里鹤张翅，禁苑风前梅折枝。[34]
紫阁春深烟霭霭，东风花柳折枝枝。[35]

这两首诗皆写风中景致，应该不是描写大风将花折断的景象，而是说花枝在风中弯曲的情形。这就给“折枝花”的形式提供了另一种可能，即弯曲的花卉。且这种弯曲的花卉很可能不像那些全株花卉一般直立造型，而如唐诗所描绘织锦上的折枝纹样，是倾斜的样子：

桃花日日觅新奇，有镜何曾及画眉。只恐轻梭难作匹，
岂辞纤手遍生胝。合蝉巧间双盘带，联雁斜衔小折枝。
豪贵大堆酬曲彻，可怜辛苦一丝丝。[36]

这种“联雁斜衔小折枝”的纹样在织物和器物上都不难找到。联雁一般指一行大雁，而在此处与“合蝉”对仗时则应是指双雁，唐代双雁二马镜上的图像应正是“联雁斜衔小折枝”。这种“斜衔小折枝”的情况也可见于单只禽鸟的表现。如果把“联”字解释成二鸟由“小折枝”而相联系，则也可在器物和织物中找到很多二鸟共衔一花的图像（图25）。因此，“小折枝”的形象应即如唐代那些铜镜、金银器、织物上的图像，是一枝花茎弯曲的花卉。正如唐人《织锦曲》中说的“回花侧叶”、“花宛转”。

回花侧叶与人别，唯恐秋天丝线干。

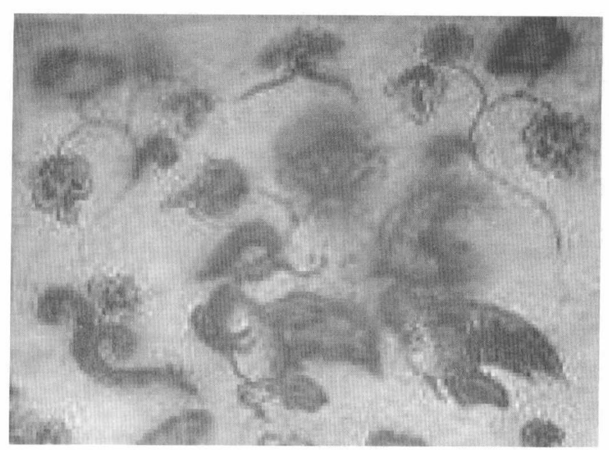
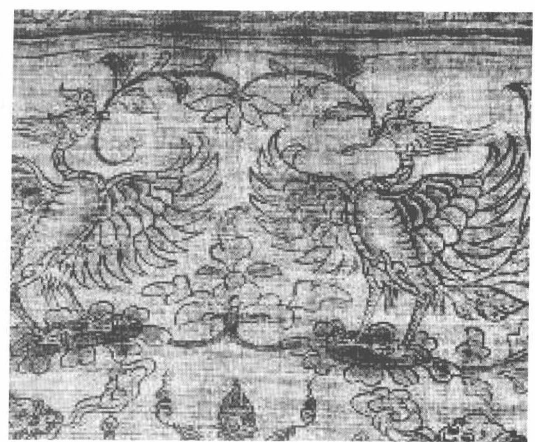



图25　织物绘画局部二鸟衔一花枝纹样

红缕葳蕤紫茸软，蝶飞参差花宛转。[37]

这一结论还需到画史中印证。画史上可以看到有“从艳折枝”的说法：

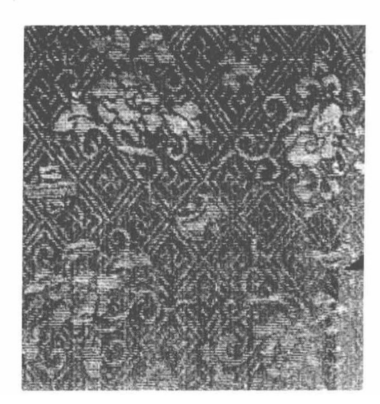
徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁，多状江湖所有汀花野竹、水鸟渊鱼，今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也。[38]

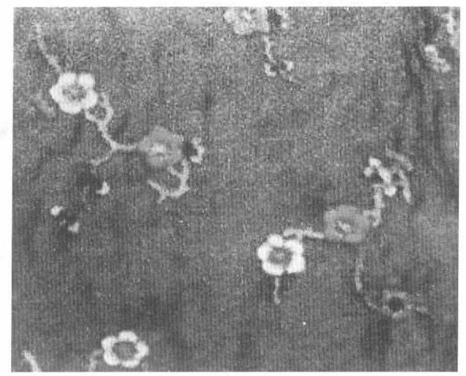
详析语句，其中“丛艳”与“折枝”代表了花卉画之一体两面，正如同一句中的“凫雁”和“鹭鸶”代表禽鸟画、“蒲藻”和“虾”、“鱼”代表水生动植画、“园蔬”和“药苗”代表园中作物。由此可见折枝花不是一丛，而是单枝，“丛艳”与“折枝”的区别程度正如“凫雁”和“鹭鸶”，或“蒲藻”和“虾”、“鱼”。后世专论花卉画的《小山画谱》又有“铺殿折枝”条，再次说明：“装堂花”的花是“丛艳”，而“折枝”的花是“一枝”。

徐熙于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝶之类，位置端庄，骈罗整肃，以备宫中挂设，谓之铺殿花，次曰装堂花。又尝画折枝小幅，多瓶插对临。宽幅写大折枝桃花一枝，谓之满堂春色。后有作者，鲜能出其范围。[39]

另据米芾《画史》描述，陈常画折枝花是“逸笔一抹为枝”，这同样说明折枝花是一枝花卉。况且“逸笔一抹”多半不会画出水平或垂直方向的线条，所以其花枝应该是弯曲而倾斜的。

江南陈常以飞白笔作树石，有清逸意。人物不工。折枝花亦以逸笔一





抹为枝，以色乱点花，欲夺造化，本朝妙工也。[40]

图26 章怀太子墓石椁线刻北侧第一幅

图27 明代菱格卍字杂宝折枝花织金缎[41]

图28 清光绪间绿色缎绣折枝梅蝶纹棉氅衣[42]

回到唐代花鸟画实物材料上，在章怀太子墓石椁西壁线刻的北侧第一幅画面中，主花上方左右两侧的花卉与生长在地上的全株式花卉明显不同，花茎较全株式的花卉短小、弯曲而倾斜，这应该就是“折枝花”的样式（图26）。这种弯曲倾斜的折枝花在织物和器物上十分多见，是一种介于缠枝纹和全株式花卉之间的纹样。织物纹样中的折枝花面貌直到明清尚且存在，成为一种传统纹样（图27、28）。

从出土材料来看，折枝花作为主题在唐墓中不算多见，在宋代则成了日常建筑中栱眼壁的装饰主题，不但在墓葬中可以看到（图29），也在《营造法式》中露面（图30）。画史上还记载有拱眼壁所绘“斜枝月季花”，应是同一类图像：

徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前柱廊栱眼斜枝月季花。问画者为谁，实少年新进，上喜，赐绯，褒锡甚宠。皆莫测其故，近侍尝请于上，上曰：“月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”[43]

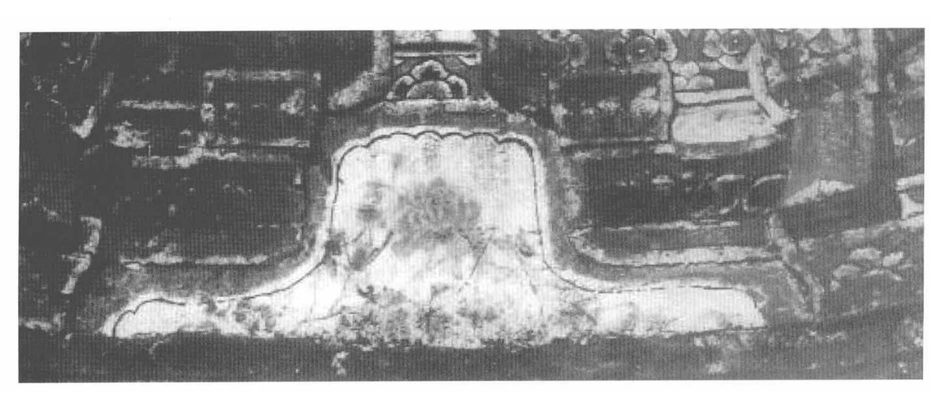


图29 白沙宋墓栱眼壁斜枝牡丹[44]



图30 宋刻《营造法式》图案[45]

从传世的卷轴画作品中，可以找到更多信息。传世宋人《折枝果图册》中，花枝的弯曲倾斜之姿与唐代折枝花几乎完全相同（图31）。这一册页为宋代流行的写实画风，连花枝的断面都表现得十分清晰。画史亦载边鸾擅写生，[46]折下的花枝因可以置于室内顺意赏玩，便于从容地进行写生，所以能够达到非常写实的程度，而"妙得其真"正是唐人对绘画的要求。

另外，《宣和画谱》还记有徐熙《装堂折枝花图》一幅，[47]不知是否即为章怀太子墓石椁线刻画面上"骈罗整肃"的"全株"和"横斜"的"折枝"并存的面貌，因这一作品名称仅出现一次，并无相关说明，故而不易判断。目前我们只是看到唐代铜镜和金银器上存在着全株花卉和折枝花卉同时出现的情况（图32），至于这是否为一种绘画主题，只能留待将来由更多的新材料解决。

在讨论折枝花形式特点的同时，我们看到这种图像和唐代花鸟画中全株式花卉一样，最初是出现在织物和器物上，因而画史上没有说"折枝花"是边鸾创造的。但是，边鸾作为画"折枝花"最出色的画家，其对于这种绘画形式有独特贡献。章怀太子墓石椁中的折枝花尚未与织物、器物上的折枝花有明显区别，如果边鸾所画折枝花也是同样面貌，便不会被赞为"折枝草木之妙未之有也"和"近代折枝花居第一"了。《唐朝名画录》和《益州名画录》中皆有边鸾"下笔轻利，用色鲜明"之语，[48]《历代名画记》则说：

边鸾，善画花鸟，精妙之极。至于山花园蔬，亡不偏写。为右卫长史。花鸟冠于代而有笔迹。[49]

梁广，工花鸟，善赋彩，笔迹不及边鸾。[50]

"下笔轻利"应是指线条的轻快爽利，唐代已经开始重视用笔的技术，张彦远曾经指出，能看出"笔踪"才是好画：

绝仞食竹之毫，一划如剑。有好手画人，自言能画云气。余谓曰：古人





图31　南宋折枝果图页

图32　唐代折枝花铜镜

画云，未为臻妙。若能沾湿绡素，点缀轻粉，纵口吹之，谓之吹云。此得天理，虽曰妙解，不见笔踪，故不谓之画。如山水家有泼墨，亦不谓之画，不堪仿效。【51】

《历代名画记》又说到学边鸾的陈庶“尤善布色”：

陈庶，扬州人，师边鸾花鸟，尤善布色。【52】

《广川画跋》卷四则赞边鸾画牡丹设色：

花色红淡，若浥露疏风，光色艳发，披多而色洁，燥不失润泽凝结之则，信设色有异也。【53】

元代汤垕亦赞其“精于设色，浓艳如生”，可见用笔和布色是边鸾在折枝花表现中的两大过人之处。以此观之，边鸾的画应即是唐墓壁画中常见的双钩填色，因其轻利的线条和浓艳的设色而有类于后世之“工笔重彩”。【54】南宋《折枝花卉四段卷》的面貌应与之接近。从这一卷轴画可以看出，折枝花卉已经从立式造型过渡到了横式造型（图33）。

事实上，折下的花枝在画面中的摆放方式完全可以比全株式花卉自由得多，之前的立式造型尚未脱离纹样的影响，横式折枝相对于立式折枝又是花鸟画构图方式的一个新变化，因其打破了唐代花鸟画常用的竖向中轴对称式构图，而向斜向非对称构图发展，作品的装饰味道也因此减弱，折

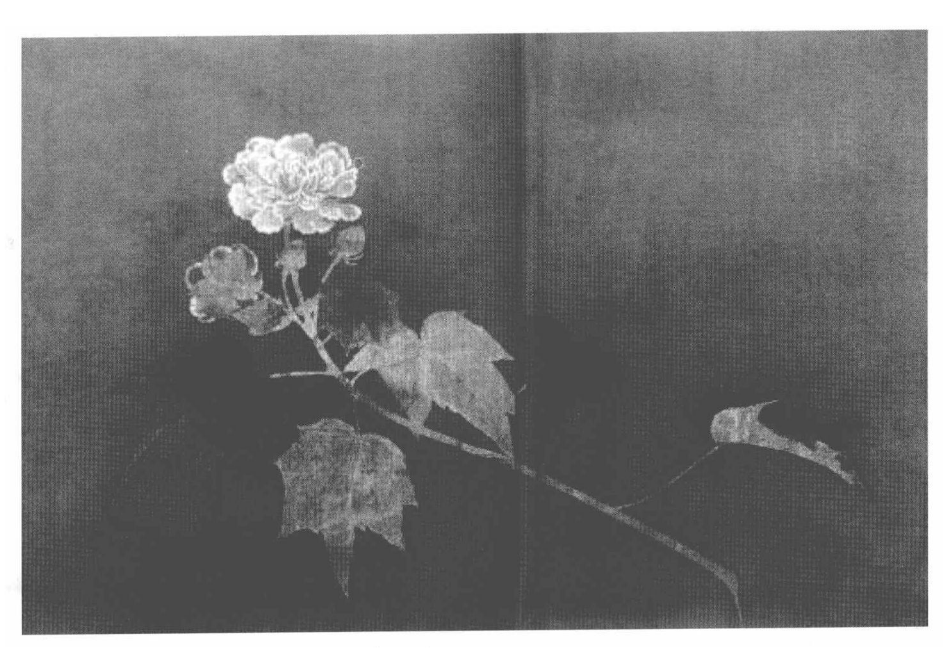


图33 南宋折枝花卉四段卷之一

枝形式的自由性起了关键作用。

立式对称构图一旦被打破，另一种形式的花鸟画便呼之欲出，这一变化首先体现在折枝花上。苏轼的题画诗《书鄢陵王主簿所画折枝二首》便可视为新式折枝的写照：

论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。

瘦竹如幽人，幽花如处女。低昂枝上雀，摇荡花间雨。双翎决将起，众叶纷自举。可怜采花蜂，渍蜜寄两股。若人富天巧，春色入毫楮。悬知君能诗，寄声求妙语。[55]

从这两首诗首先可以看出，王主簿画的两幅折枝在构图上是疏淡有致的。这提醒我们，构图上的区别或许也是“折枝”与“丛艳”的一个不同之处。折枝的形式决定了它的画面要比表现全株式花卉“装堂花”之类的画面疏朗得多，而苏轼认为这种疏朗在王主簿的画中尤为突显，已超过唐人境界，这也间接呼应了《图画见闻志》中“山水林石花竹禽鱼则古不及近”的看法。

其次，这两幅折枝一为竹枝、一为花枝。弯折起伏的花枝上立有鸟雀，花间蜜蜂飞舞，这让我们想到其并非室内插瓶的折枝，甚至不是折下来的花枝，而是生长在树上的花枝的一部分。因而折枝的含义在此已经有所扩展，或许被有限的画面隔断也可以认为是一种“折”的形式，那么这

便是一种想象中的折取而非现实中的折断了。从这个意义上讲，我们熟悉的很多宋代花鸟画都可视为“折枝”，它们共同的特点在于：

1. 斜向不对称的疏朗构图。

2. 枝茎被画面隔断、不见全株面貌。

北宋文同的《墨竹图》和徽宗的《芙蓉锦鸡图》皆体现了这两个方面的明显变化。从中反映出的即是宋代审美趣味的变化，“装堂花”的对称式构图渐为观者“不甚采鉴”，[56]而斜向不对称的疏朗构图被认为更具备“生意自然之态”，成为宋代花鸟画面貌的代表。也正是在这样的审美观念作用下，产生了“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”的千古佳句。[57]

不过，如果我们仔细观察徽宗的《芙蓉锦鸡图》，可以看出画中的花枝、蝴蝶其实还是成对出现。如果从正面看，锦鸡的位置应该就在芙蓉花丛的正中，花枝、蝴蝶在它两侧对称分布（图34）。所以，斜向疏朗的构图在观看者眼中是画面变化，在画家的创造过程中则是取景方式的变化。其实宋代画家眼中的景物与唐代画家眼中的完全相同，只是他转了个方向，走到它们的侧面（图35），于是画中的面貌就大不相同了。

需要注意的是，“装堂花”这类对称样式的花鸟形式虽然地位衰落，却未在画史上完全消失，仍作为一种颇具古风的花鸟形式而存在，一些主要的构图与表现形式如对称式构图、枝茎挺拔的花株表现形式等尚存在于宋代的毘陵画派中，影响直抵明清（图36-38）。[58]不过，从后世的画作中却可以看出，画家们对“中轴线”有意无意地回避：他们或将花枝与中轴线错开，或将花枝与花下的动物或山石错开，又或将主要物象画在稍稍偏离中轴线之处，应该即是宋以后的审美方式潜移默化影响的结果。

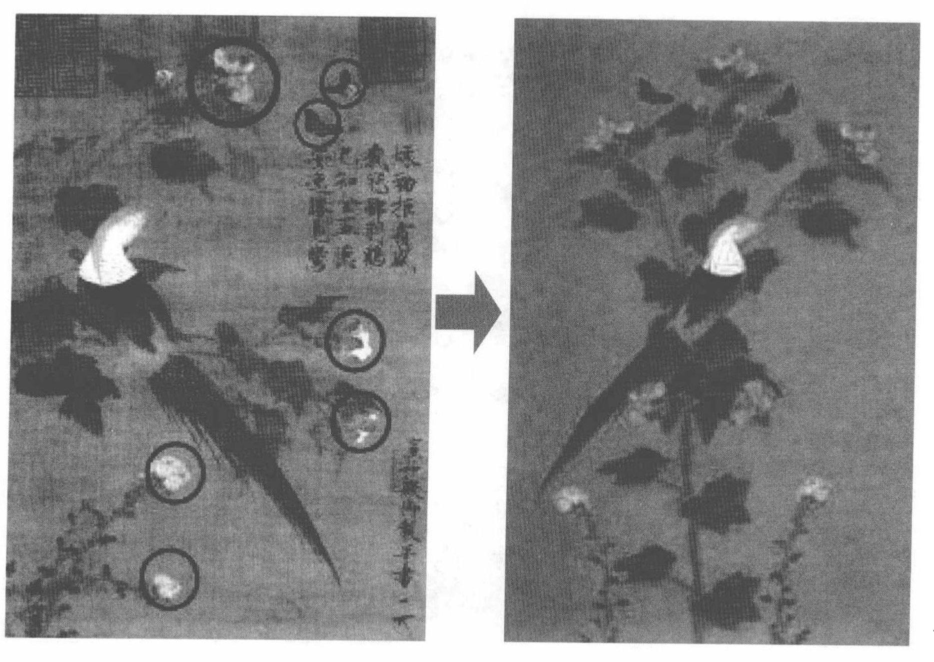


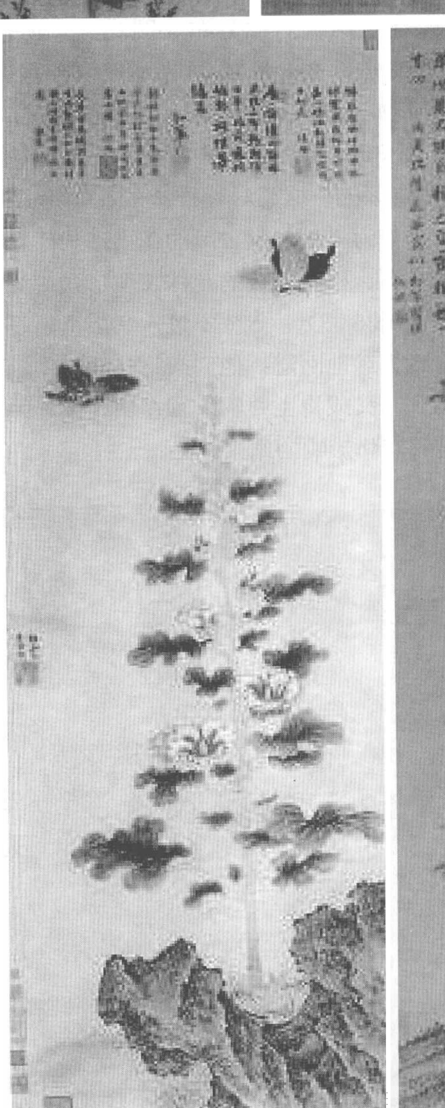
图34 芙蓉锦鸡图另一角度推测视图（刘婕制图）





图35　画家视角的转换
（刘婕制图）

图36　宋代富贵花狸图



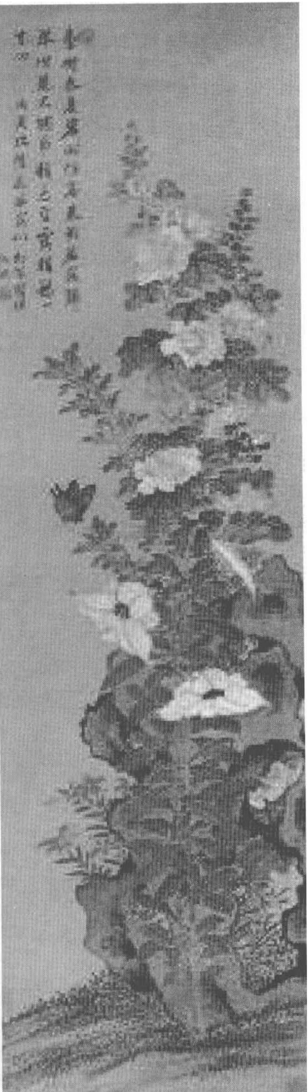


图37　明代戴进葵石蛱蝶图

图38　清代王武端阳即景图

注 释

【1】 这一看法已成为学界的共识，其主要证据有：唐人所写的画史画论中已经将“花鸟”作为独立概念提出和使用。根据画史记载，这一时期出现了许多擅长花鸟的画家，并向专业化发展，如薛稷、边鸾等；同时，大量花鸟画作品得到记录，在画史上也体现出较为稳定的评价标准。参见童书业《花鸟画的创立》，《童书业说画》，第162-164页，上海古籍出版社，1999年；金维诺《早期花鸟画的发展》，《中国美术史论集》（上）第235-242页，黑龙江美术出版社，2004年；王伯敏《从画花画鸟到花鸟画的形成》，梅忠智编著，《20世纪花鸟画艺术论文集》，第27-39页，重庆出版社，2001年等论文。

【2】陕西省文物管理委员会《唐永泰公主墓发掘简报》，《文物》1964年第1期，第7-33页。

【3】陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组《唐章怀太子墓发掘简报》，《文物》1972年第7期，第13-25页。

【4】无正式发掘报告或简报，说明见宿白主编《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，第49-50页，文物出版社，1989年。

【5】北京市海淀区文物管理所《北京市海淀区八里庄唐墓》，《文物》1995年第11期，第45-53页。

【6】郑岩、李清泉《看时人步涩，展处蝶争来》，台北《故宫文物月刊》总158期（1996年5月），第126-133页；罗世平《观王公淑墓壁画〈牡丹芦雁图〉小记》，《文物》1996年第8期，第78-83页；李星明《唐代和五代墓室壁画中的花鸟画》，《南京艺术学院学报》，2007年第1期，第51-56页。

【7】郑岩《装堂花新拾》，《中国文物报》2001年1月21日第四版；李清泉《“装堂花”的身前身后——兼论徐熙画格在北宋前期一度受阻的原因》，《美术学报》2007年第3期，第56-61页。

【8】北京市海淀区文物管理所《北京市海淀区八里庄唐墓》，《文物》1995年第11期，第45-53页。

【9】 这一株花卉上两种叶片的线条叠压在一起，疑为改刻所致。

【10】 宿白《张彦远和〈历代名画记研究〉》，第27-28页，文物出版社，2008年。

【11】河北省文物研究所等编《五代王处直墓》，文物出版社，1998年。

【12】郑岩、李清泉《看时人步涩，展处蝶争来》，台北《故宫文物月刊》总158期（1996年5月），第126-133页；郑岩《装堂花新拾》，《中国文物报》2001年1月21日第四版；李清泉《“装堂花”的身前身后——兼论徐熙画格在北宋前期一度受阻的原因》，《美术学报》2007年第3期，第56-61页。

【13】 郭若虚《图画见闻志》卷六，第92页。

【14】 《宣和画谱》卷一七，第205页。

【15】 郑州市文物工作队《登封王上壁画墓发掘简报》，《文物》1994年第10期，第4-9页。

【16】文同墨竹，绢本，台北故宫博物院藏。

【17】朱景玄《唐朝名画录》，第84页。

【18】黄休复《益州名画录》卷下，第34-35页。

【19】 《宣和画谱》卷一五，第165页。

【20】 韩偓《已凉》，《御定全唐诗》卷六八三第200页，《文津阁四库》（477）。

【21】花蕊夫人《宫词（梨园子弟以下四十一首一作王珪诗）》，《御定全唐诗》卷七九八，第448页，《文津阁四库》（477）。

【22】 陆游《梨花》，《御选唐宋诗醇》卷四七，第209页，《文津阁四库全书·集部·总

集类》（484），此诗后有注曰：“宣司静镇堂屏上有边鸾梨花。”
【23】《杂曲歌辞·金缕衣》，《全唐诗》卷二八，第406页。
【24】徐铉《梦游三首》，《御定全唐诗》卷七五四，第363页，《文津阁四库》（477）。
【25】刘禹锡《和乐天宴李周美中丞宅池上赏樱桃花》，《全唐诗》卷三五五，第3978页。
【26】薛能《牡丹四首》，《御定全唐诗》卷五六〇，第842页，《文津阁四库》（476）。
【27】元稹《折枝花赠行》，《全唐诗》卷四一三，第4576页。
【28】郭若虚《图画见闻志》卷四，第61页。
【29】钱起《紫参歌》，《全唐诗》卷二三六，第2600页。
【30】《御定全唐诗》卷六百一十三，第148页，《文津阁四库》（477）。
【31】郭若虚《图画见闻志》卷四，第58页。
【32】郭若虚《图画见闻志》卷二，第21页。
【33】《朝野佥载》卷五，第20页，《文渊阁四库》（1035）。
【34】章孝标《织绫词》，《全唐诗》卷五〇六，第5754页。
【35】虞有贤《送卧云道士（一作鱼又玄，题云题柳公权书度人经后）》，《御定全唐诗》卷八五五，第593页，《文津阁四库》（477）。
【36】秦韬《织锦妇》，《御定全唐诗》卷六七〇，第162页，《文津阁四库》（477）。
【37】王建《织锦曲》，《全唐诗》卷二九八，第3388页。
【38】郭若虚《图画见闻志》卷一，第13页。
【39】邹一桂《小山画谱》卷下“铺殿折枝”条，第800-801页，见于安澜《画论丛刊》（下），人民美术出版社，1962年。
【40】米芾《画史》，第208页。
【41】菱格卐字杂宝折枝花织金缎，明，私人收藏，赵丰主编《中国丝绸通史》图7-4-86，苏州大学出版社，2005年。
【42】绿色缎绣折枝梅蝶纹棉氅衣，清光绪，北京故宫博物院藏，赵丰主编《中国丝绸通史》，图8-4-40，苏州大学出版社，2005年。
【43】邓椿《画继》，卷一〇，第75页。
【44】白沙宋墓三号墓南壁上部栱眼壁折枝花
【45】宋刻彩印营造法式中的图案
【46】“边鸾雀写生，赵昌花传神。”邓椿《画继》卷四，第24页。
【47】《宣和画谱》卷一七，第205页。
【48】朱景玄《唐朝名画录》，第84页；黄休复《益州名画录》卷下，第34-35页。
【49】张彦远《历代名画记》卷一〇。
【50】张彦远《历代名画记》卷一〇。
【51】张彦远《历代名画记》卷二。
【52】张彦远《历代名画记》卷一〇。
【53】董逌《广川画跋》，第281页，见于安澜《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年。
【54】李星明《唐代墓室壁画》，第382-383页，陕西人民美术出版社，2005年。
【55】苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》，余冠英、周振甫、启功、傅璇琮编：《唐宋八大家全集》之《苏轼集》（上），第291-292，国际文化出版公司，1998年。
【56】郑岩《装堂花新拾》，《中国文物报》2001年1月21日第四版。
【57】林逋《山园小梅》，《宋元诗会》卷六，第19-20页，《文渊阁四库》（1463）。
【58】钟子寅《昆陵草虫图之风格及其画史意义——兼论“常州画派”之论述》，台湾国立艺术学院美术史研究所硕士论文，1996年。

魂兮归来　谷物盈仓

——论吴晋越窑谷仓的文化功能及其消失

沈芯屿

谷仓，是三国东吴至西晋时期江浙地区常见的一种随葬器皿，亦称“魂瓶”、“堆塑罐”。因其造型和装饰都表现出特有的文化意蕴，所以，早在二十世纪二十年代初期，就受到陶瓷界的关注。[1]以后的数十年中，在名称、功能和为什么消失等诸多问题上，都产生过争议。1954年《文物参考资料》发表的《四年来华东区的文物工作及其重要的发现》一文认为：“……这种罐子以前称为谷仓，但它腹部周围往往有圆孔，称为谷仓是不适宜的，可能是一种特制的专为葬仪用的而后埋在坟墓内的明器。”[2]罗宗真先生在《六朝考古》一书中从陶瓷器形演变、地主庄园经济的反映、思想意识以及道家思想等诸多方面，有过专门的分析和论述。认为堆塑罐还是称之为“魂瓶”比较恰当。[3]李刚先生认为，堆塑罐的造型是受到印度佛教建筑“窣堵波”的影响而产生的，应该是一种“佛寺罐”而不是谷仓。[4]仝洵先生的《长江下游地区汉晋五联罐和魂瓶的考古学综合研究》一文中提出谷仓是随着人口的南迁，从北方流传过来的，并且称之为“魂瓶”。[5]巫鸿先生在他的《美术中的礼仪》一书中从美术、佛教、仪式的角度认为，以此器物作随葬的人，应该是民间信佛的人。并且提到，日本学者称之为“神亭”。[6]

笔者认为，对这种器物的探讨和认识，应该从历史背景、地域文化、民俗风情等方面去切入，与中国古代的原始宗教信仰、创世神话、原始崇拜的诸因素结合起来研究。陶瓷界普遍认定，东吴西晋越窑青瓷谷仓是从五联罐演变而来的。那么，它们在其文化的渊源上应该是相通的。其发生、发展、演变的过程，应该是随着中国原始宗教、哲学和天文学的起源、发展一起走过来的。在演变的过程中，由于受到外来佛教文化的影响，在形式上发生了变化。然而，不论它的形状怎么变化，它的主管始终是上下相通，周围有四角所形成的

四方。它向我们暗示：远古祭祀神庙是它的原型，以及人对生、死和自然界所感悟的本原思维形式。

笔者就“谷仓”这一器形，从以下几个方面来作一些考证。1.五联罐的造型，是中国传统文化瓜瓞绵绵的象征，它涵盖了阴阳五行的本原宗教的理念。2.东汉五联罐至东吴西晋谷仓器形的演变，是从两汉经学走向“魏晋风度”的两个不同的文化阶段，其中印度佛教的融入，对中国道、儒教文化产生了深远的影响。而“灵”“廪”[7]字铭文，从古文字学的角度，道出了该器形的真正含义。3.谷仓上部堆塑的建筑、人物、佛像、动物等，是在五联罐原有文化的基础上，对亡灵祭祀仪式的再现。从东汉到东吴西晋器物的造型和装饰的演绎过程来看，佛像是沟通天地神灵的象征，建筑既是祭奠的“神庙”，同时又是收藏谷物的仓廪。谷，是粮食的总称。但在这里它是这个亡灵祭祀仪式中的祭品，是存储在先民原始记忆中的“谷神”，它会不断地生长、滋养、绵绵不尽……谷仓，之所以称之谓谷仓，那是因为它所表现的是天、地、神、人的相通；是自然界从生到死，再从死而复生的一种轮回意识，这是中国原始哲学精神的再现。

一

有不少的学者在其专著、论文以及发掘报告中都提过；东吴西晋的谷仓，是由汉代的五联罐演变而来。[8]这已经得到了陶瓷界大多数人的认同。那么，我们先来讨论一下五联罐是什么。这是东汉时期浙江地区常见的一种随葬器皿，从造型上看，没有任何实用功能，与人的吃穿住行都联系不上，是为死亡而专门制作的随葬品。（图1）中间一个主管呈葫芦形。以主管为中心，在罐体的上部装有四个盘口壶形的小罐，构成五管。这类器形有的制作随意，有的制作规整，规整者极富形式感。中管较高，与腹部相通，其他四管略低，没有任何塑像。还有一种造型与前一种一样，但葫芦形下部的颈肩处常塑有杂耍、下棋、舂米、怀抱婴孩等人物。（图2）还有狗、猴、猪、鸟、爬虫等动物。汉代人为什么要做这样的一个造型来做明器，而不是什么其他的造型呢？

英国文化人类学家爱德华·泰勒说：“……存在于原始社会中的那种形式的关于来世生活的学说，不是别的，而是蒙昧人的万物有灵观的必然结论。低级民族把出现在梦中和幻觉中的死人的形象看做是死人留在活人中间的灵魂，这一事实不只说明了蒙昧人较为普遍地相信肉体死后灵魂继续存在，同时也提供了一把解决关于这种存在之臆测性研究中的许多问题的钥匙”。[9]五联罐就是这种“万物有灵观”的产物。在排除了任何实用性的功能以后，人们常把五联罐称之为“魂瓶”。所谓的魂瓶，就是用来安放死者灵魂的器物。《中国汉语大字典》上说：《说文》曰：“魂，





图1 东汉黑釉五管瓶

图2 东汉青釉五管瓶

阳气也”。“古人以为阳气。它俯身则人活，离身而去则人亡”。也就是说，不论是哪个地方的古代人群，他们在对死亡的理解上是一致的。他们都相信肉体会死去，而灵魂是不会死的。所以，就要把灵魂托生，而有来世之说了。我们目前虽然还不能完全确定这五联罐的前身是什么，但是，自从人类有了死亡，原始宗教以及对于神灵、生育的崇拜应运而生。这与泰勒“万物有灵观”的理论是相吻合的。这或许也是五联罐的造型充满了神秘感的原因。

我们用原型分析的理论来剖析一下五联罐的造型。五联罐的主管常常是一个相对真实的葫芦造型。葫芦这种植物最早在河姆渡遗址出现。【10】河姆渡人是否有葫芦崇拜，目前还没有考证。但是，说明在那时候河姆渡人已经认识并种植这种植物了。在我国远古的神话中，葫芦一直是一个生殖崇拜的母题。张光直先生说：“《诗·大雅·緜》中另一则有关周人的传说，则把各族起源比作葫芦的繁衍”。【11】闻一多先生说：“至于为甚么以始祖为葫芦化身，我想是因为瓜类多子，是子孙繁衍最妙的象征，故取以相比拟”。【12】民俗学家乌丙安先生说：“这种草本植物的果实，以其形似包囊状而被附会为可孕育胎儿的容器，甚至传说天地开初的一对男女就由葫芦所生。汉族、彝族、白族、苗族、纳西族等族民间都流传有远古大洪水时，天神让一男一女躲进葫芦逃过了灾难，以后或在葫芦里或出来生了若干子女，再成婚繁衍后代，分成各族的始祖神话。”【13】靳之林先生说：“先秦哲学所谓先天地生的有物混成的混沌，就是宇宙的母体葫

芦，……”[14]陆思贤先生对于葫芦是这样阐述的：“瓜瓞即瓜葫芦，原始先民是从瓜葫芦里钻出来的，……故闻一多首创伏羲、女娲为‘葫芦说’。刘尧汉先生据此论证，中华远古有‘葫芦文化’……”[15]从研究的角度来看，我们的很多学科，已经运用并介入神话的研究来开启远古的文化形态。而古陶瓷研究在考古学实证性研究的基础上，同样需要介入更多的学科。在以上的引述中，我们看到在中华大地，不论南北都有葫芦崇拜的神话传说。关于“女娲造人”、“洪水”和“葫芦”的神话，在很多的古文献和文学作品中都有记载。对于瓷器的发源地浙江绍兴、上虞一带，在春秋战国时期这里河流网布。《越绝书》中有一段这样的记载：“勾践喟然叹曰：夫越性脆而愚，水行而山处，……”[16]这“水行而山处”，道出了当时越地的地理环境。他们“春祭三江，秋祭五湖”。是否已经发现在水中，葫芦是漂浮的呢？一旦洪水退去，葫芦籽就会发芽生长，繁殖出更多的葫芦。因此，东汉时期，浙江地区出现的五联罐中间的葫芦造型，蕴含着生育之神的意向。而这种意向，与远古的创世神话中的“葫芦生人”说是相吻合的。汉代最典型的丧葬习俗是“事死如生”，也就是身前有什么，死后也有什么。因此，其他地域的在大多数墓葬中，多表现现实生活的场景。然而，“长江下游地区东汉中期至西晋的墓葬则多随葬有五连罐、谷仓罐”。[17]说明这里的人对死亡有不同的理解，他们是否更加关注灵魂的皈依。把灵魂安放在这样造型的容器中，是祈求早日重生、托生或是灵魂的自由、安详和生生不息的意思。此其一。

其二，是主管周围的四个小罐，一直延续到东吴西晋谷仓，这四个方位都没有变。应该是古人所谓的“四极”，或代表东南西北四方神的再现。《淮南子·览冥训》“往古之时，四极废，……于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极”。这里的“四极”指的是四个方向的擎天柱，是用来支撑天穹的。而对于“四方神”，在神话《山海经·海外经》中有这样的描述：“东方句芒，鸟身人面，乘两龙。”“西方蓐收，左耳有蛇，乘两龙。”“南方祝融，兽身人面，乘两龙。”“北方禺疆，人面鸟身，珥两青蛇，践两青蛇。”“四方神”是引导灵魂升向天堂。《山海经》所记载的是什么地方的故事，已经很难考证了。但是，著名学者袁珂先生考证，《山海经》的作者，都是楚国人。[18]春秋战国时期，吴越争霸，越国打败了吴国，而最后楚国又灭越国。楚国在越地的时间并不长，但是，楚国浪漫而激越的文化由此而流传到越国境地，并与越文化融合。更主要的一点，就是浙江地区所出土的史前遗迹中河姆渡、跨湖桥、罗家角、良渚文化的建筑，都是方形的。

由此，笔者认为，东汉五联罐周围的四管应该与《山海经》和《淮南子·览冥训》中记载的“四极”或“四方神”有关。就像有人认为的那样：“‘就水平向的宇宙模式，通常有四（有时则为八）个与中央相对应

的巨柱或巨数，矗立四隅，即四方……在为数众多的神话中，拟人或拟禽诸神及其他作为护卫者的神幻存在，象征地之四域，即四方形水平模式的四角’。中国神话中的四神即是一例”。[19]靳之林先生则提出：这种以我为中心，周围立四方的图形，与远古五行的起源相关联。“原始人类对宇宙天体的认识，是以人类自我为中心的。以我为中心的四方就是五行，……五行是阴阳的基础，五行的行，古文作╋，象征道通四方，五行就是以我为中心的东西南北五个方位，即卐”。（图3）这类图形在其他出土器物上也出现过。[20]（图3）五联罐的中间主管略高，周围四罐略低，我们从它的顶部向下看，就是一个以我为中心的四方图形。在古人的想象中，一个人死了，其灵魂离开了身体，飞向另一个世界，生者希望死者的灵魂升向天堂。所以，五管向上，主管居中，上下相通是天地相通的意思。说文曰：“中，上下通。”这个“通”，指的就是天地相通。四管，即四柱，表示四方。没有了四柱，宇宙天地的秩序就会混乱。于是，需要形成这样一个象征“永恒”的结构。主管象征生生不息，周围有四方神、四极或四面八方。

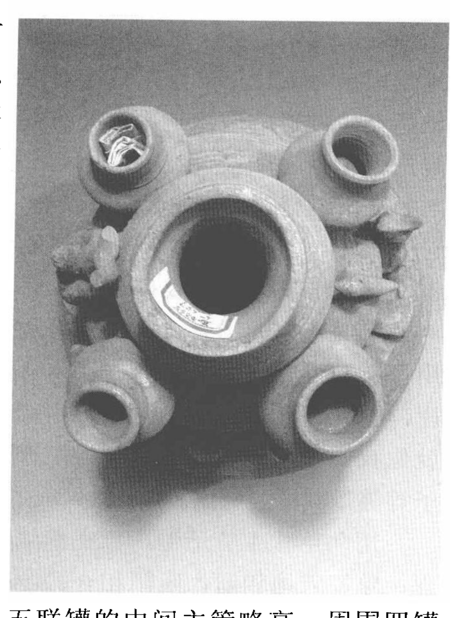


图3　东汉青釉五管瓶顶部

这里我们首先要关注的是一个死亡给人类带来的思考，这种思考是从远古就开始的。蒙昧人不可能像现代人一样来理解死亡，于是，就会有很多关于死亡的想象、仪式。因此，死亡应该是原始宗教起源的一个重要的因素和环节，这类问题在西方学术界更早地得到关注。英国著名功能派文化人类学家马林诺夫斯基指出：“宗教的一切源泉之中，要以死亡这项生命的最末关节，无上的转机为最重要了。死亡是通于另一个世界的大门，这不只是字面的意义而已。据初始宗教的大多数学说来说，宗教的启发倘不都是来自死亡这件事，也是很多很多来自死亡这件事的，关于这一点，正统的学说在大体上都是对的。”[21]浙江是道教思想的发源地之一，这里的人大多会以当地的宗教为依据来理解死亡。东汉著名思想家王充，就是会稽上虞人。“他自己即称他的哲学是‘依道家’立论的，‘虽违儒家之说，合黄老之义也’”。[22]他认为“天地合气，万物自生”，即天地间自有其客观的规律性，这种客观的规律性并不会以人的主观意志为转移。东汉末年，会稽上虞人魏伯阳撰写了《周易参同契》，是道教最系统的和最具权威性的丹经著作。其他还有王羲之父子，谢灵运等一些上层士族，都

是道教的忠实信徒。这说明虽然佛教自汉代传入中国，然而在浙江这块土地上，道教文化早就有了久远而深厚的发展基础。他们的思想和行为对当地所产生的影响应该是比较大的。因此，这一带丧葬习俗中出现五联罐这样的器形，也就很自然了。由此，我们有理由认为：五联罐造型的出现，与长江下游道教文化的起源、发展是有关联的。

其三，五联罐的中部所表达的似乎是人间的主题。前面提过，这里常塑有各种杂耍、怀抱婴孩、舂米、下棋、对饮等人物，以及狗、猴、鸟、熊、虫等动物的场景，就像人间常见的情形一样。古人凭着自己的想象，用现实的世界来应对冥界。认为另一个世界的天堂、极乐世界或称之为彼岸，同样和死者身前一样应有尽有。除此之外，还要比现实中更加丰富。就像我们今天民间的一些葬俗中看到的，为死去的人焚烧纸钱、汽车、房子等等是一样的意思。

用葫芦作主管造型，象征绵绵不尽，生生不息。与周围的四罐构成五行，象征天地相通，阴阳相合。制作这样的器形安放一个死者的灵魂，完全体现了古代中国“天人合一”这一道家思想的哲学理念。

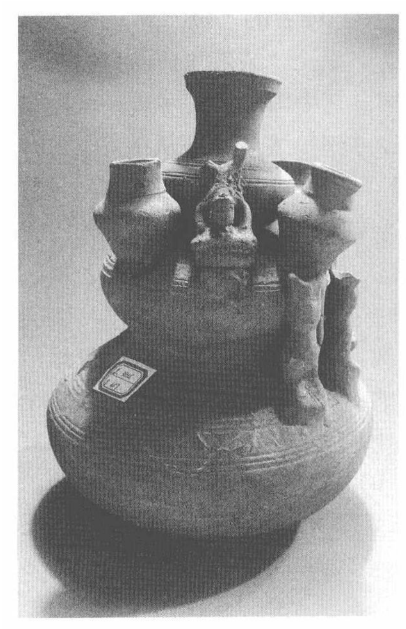
当然，古人在当时对某种文化、思想认识的边界不像今天的人们解读得那样清晰。但是，东汉五联罐的造型以它特有的造型，阐释了深刻的文化内涵。随着历史文化的变迁和佛教文化在中国土地上的不断深入、融合，五联罐在东吴西晋演变成新的形式，那就是东吴西晋的谷仓罐。据考古资料显示，不是所有的东汉墓葬中都有五联罐出土的。有五联罐作随葬器的，其墓主人很可能是一个对道教思想有所信服的人。

二

东汉末，北方黄淮流域受到战乱的影响，社会秩序和生产遭到严重的破坏。而长江下游地区的江浙一带相对安定。所以，导致江北人口大量南迁。陈寅恪先生说：“南来的上层阶级为晋的皇室及洛阳的公卿士大夫，而在流向东北与西北的人群中，鲜能看到这个阶级中的人物……下层阶级为长江以北方低等士族及一般庶民，以地位卑下及实力薄弱，不易南来避难。”[23]这应该就是长江下游地区，出现大量东吴西晋贵族墓葬的原因。就谷仓而言，在这类墓葬中多有出土，其造型略有差异，碑文大体内容相同。二十世纪的二三十年代以来，江苏、浙江、安徽、江西等地都有报告发表，其中以江浙最为集中。罗宗真先生《六朝考古》中，对谷仓有一个统计，至1985年止，谷仓的数量为四十四件，其中已发表的是三十件。并且指出，“从堆塑罐出土的情况看，一般都出在大型砖室墓”。[24] 1991年，阮荣春和木田知生共同撰写的《“早期佛教造像南传系统”调查资料》一文中，对谷仓有一个较为系统的统计，其中墓葬出土的谷仓计

六十三件。[25]而有对墓葬结构、出土遗物进行系统排列研究的是1997年黎毓馨先生的《论长江下游地区两汉吴晋墓葬的分期》一文。[26]文章提到了长江下游地区的五联罐和谷仓罐的特殊性，同时通过排列，客观地反映了东汉至吴晋这两个不同时代两种器形的演变过程。2006年，仝涛先生的《长江下游地区汉晋五联罐和魂瓶的考古学综合研究》一文，运用考古学的研究方法，对二百余件东汉五联罐和谷仓进行梳理、排列。[27]在是否称之为“谷仓”的问题上，较早提出不同观点的是华东文物工作队的《四年来华东区的文物工作及其重要的发现》一文。文中这样说：“这种罐子以前称为谷仓，但它腹部周围往往有圆孔，称为谷仓是不适宜的，……像邓府山一件，出在墓西壁的小耳房中，这耳房似乎专为它造的，可以看出它在明器中的特殊性。”[28]这里我们要关注的是，既然谷仓是从五联罐演变过来的，那么，它们在其文化内涵上应该是相通的。（图4、图5）

从五管到楼阁的变化，其主管和周围四管构筑的主体结构仍然是不变的。这就是马林诺夫斯基所说的：“人类文化中种种基本制度是变动的，但并不是一种骇人听闻的转变，而是出于因功能的增加而引起形式上的逐渐分化作用。”[29]从东汉五联罐向三国东吴谷仓的转变，说明了丧葬文化在历史的变迁中又有了新的内容，其形式也就逐渐起了变化。魏晋，在我国历史上是一个重要的变革期，由于社会的动荡，农民运动的冲击，导致了原本占据统治地位的两汉经学走向崩溃。门阀士族和地主阶级走到了前台，标志着一种新的观念的兴起。有人说：“……东汉到六朝的这条情感线链，烙上了史的印记。这个过程的总主题就是走下神坛，进入人世；汰涂神学，建立人学。”[30]东汉的五联罐至三国东吴谷仓变化，就处在这样的一个时期。此时的五管逐渐变为门阙，西晋开始盛行。出现了由人



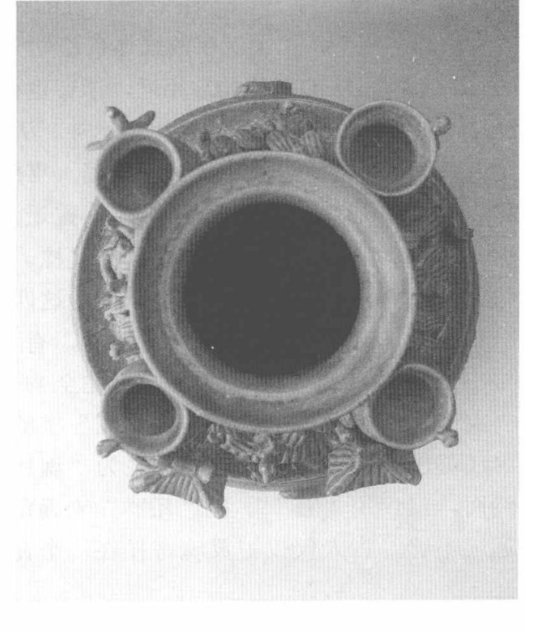


图4　东汉青釉五管瓶

图5　东汉青釉五管瓶顶部

物、鸟、佛像、熊、蛇、蜥蜴、狗、猪、鸵鸟等组成的一种罐体。其间的人物，有奏乐的、双手合掌祈祷的、手舞足蹈的，还有披麻带孝等，总体造型情状生动，制作工艺繁复。在出土谷仓的碑文上常见刻有“出始宁”，“用此灵”“用此丧”“用此廪”[31]等文字。

对于这件器物的名称，巫鸿先生也提出了不同的观点：“当日本学者未加说明地称魂瓶为‘神亭’时，多数中国学者却宁可称之谓‘谷仓’然而，后一名称似乎是基于对铭文的错误解释。”最后在注释中说：“‘廪’是‘灵’的同音假借字。”[32]这里也许有误解，“廪”字是前鼻音，而“灵”字是后鼻音，这两个字不存在同音假借的可能性。在这一点上，古人不会出错。笔者综合了一下考古资料，对碑文上出现的“灵”字作了一些文字方面的考据，主要有这样几种写法：1.上面一个“霝”，下面是一个“缶”。2.上面一个“霝”，下面一个“瓦”。3.上面为“霝”，下面为“皿”。对于这个字，罗宗真在《六朝考古》中就有过专门的考证：“‘出始（）’‘用此靈’之‘靈’字，据考可能即靈（音灵），亦作‘缶霝’是瓦器的意思，这为我们考订当时这种青瓷罐的名称提供了宝贵的资料。”[33]以上提到的“始宁”是浙江上虞在东汉时分置的一个县名，这里指的是这个堆塑罐的出产地。在《中国汉语大字典》中，以上的三种写法不论下半部分如何变化，而上部分始终是“霝”字。“霝”字的本义是“雨零也”，通“靈”，均发（灵）音。第一种“霝 + 缶”字通“瓴”字，解释为“一种盛水的瓦器”、“长方砖”等，其他两种写法就是瓦器的意思。说明这个字虽然写法上有区别，但都与灵魂和建筑的砖瓦器有关，砖瓦是用来建筑楼阁的，而这个楼阁具有特殊的用途——一个非常人的居所，死者灵魂的居所。所以，我们才会在这类碑额上看到“位”字。[34]在中国传统的观念中，死者的“位”就是灵位。“霝”通“靈”，“灵”字的繁体字是“靈”。这个“靈”与前面我们探讨的三种不同写法的字体非常相近，读音也相同。《中国汉语大字典》这样解释：《说文》：靈，靈巫也。以玉示神。从玉，霝声。靈，靈或从巫。①古时楚人跳舞降神的巫。②神灵。《玉篇·巫部》：靈，神靈也。③灵魂。《楚辞·九章·抽思》：“愁叹苦神，靈遥思兮。”王夫之通释：“靈，魂也。”④对死者的尊称。如灵位；灵榇。《汉书·礼乐志》：“靈之车，结玄云，驾飞龙，羽旄纷。”以上的这四种解释，对流传下来死亡习俗的一个记载。这里面有祭祀，有神灵，有灵魂，还有灵位和出殡。因此，与出土谷仓上的“靈”字的意思完全吻合的。这也是为什么总是在这个“霝”字的下面加上“缶”或“瓦”字的原因了。从这一点来看，罗宗真等江苏的大部分学者把谷仓称之为“魂瓶”的观点，似乎是可以成立的。然而，仅仅用“靈”字和“瓦器”来确定这件器物的名称是魂瓶，似乎还远远不够。古人仅仅把灵魂寄托在一个瓦器里，那么，“宜子孙”、“多

子孙”、“其乐无极”等内容该怎么解释？这个瓦器中应该还有一个生生不息的意向。

在此，巫鸿先生对谷仓出现的引述值得我们借鉴：“311年洛阳沦陷之后，‘在众多企图流亡长江下游寻求避难的北方上层阶级中，许多人不能成行，还有许多人死于南迁之前或死于南迁途中，尸骨未得安葬。这些未得安葬的游魂时常搅扰着死者的家人，后者不得已而面对一个痛苦的抉择：葬而无尸，有悖儒家礼法；不葬，又会招致不孝、不义、不仁之名。对于吴越地区的许多新居民来说，当地的一种古老的丧葬习俗听起来必定显得更合理。比带着一颗愧疚的心生活下去显得更有希望。这一葬俗即是“招魂葬”，完全是一种非正统的葬俗，很快便在东晋初年的士大夫中间成为争论的热点’。”[35]首先，要感谢巫鸿先生在研究方面为我们打开了新的视角。确实，在严可均的《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文》卷一二七至一二八中，有干宝《驳招魂议》，李玮《宜招魂葬论难孔衍》，公沙歆《宜招魂葬论》，张凭《新蔡王招魂葬议》等有关“招魂葬”争议的记载。比如，“昔永嘉之难，覆殁寇虏，灵柩未返。今求招魂灵安厝”等，这样类似的情况记载有很多。但仅仅是对于葬俗的争议，这场争议是否就是堆塑罐产生的直接原因目前还很难定论。因为，在一些西晋出土的墓葬中出现了尸骨。他说，既然是“招魂葬”，有尸骨就不能解释了。最后，巫鸿先生认为，是一些“民间佛教”的信奉者的死亡，而使魂瓶应运而生。这样的推论似乎很难确立。但不管怎么说，既然同是安放死人的灵魂的魂瓶，那么启用同样形式的器形来安放有尸骨的人，也不是不可能的。因为，假如没有南迁的北方人，这里同样有这样的葬俗。（图6）

除了以上提到的碑刻铭文值得我们探讨以外，还有一件谷仓值得我们关注，那就是1984年在南京狮子山、江宁索墅西晋墓中曾经出土过一件谷仓，报告中说：“……堆塑罐上端的方栏和屋顶，单独与磨盘座和磨盘上扇堆放在一起。即堆塑罐上端的方栏内放置着磨盘座，磨盘座内放置着磨盘上扇，磨盘上扇上盖着堆塑罐的屋顶。”报告者说：“不知这是无意所为，还是由于磨是谷物加工工具，堆塑罐的性质与谷仓之间确有一定的联系而有意放置。”[36]首先，应该确定这样的放置不可能是无意的。应该说，这件谷仓，和前面李知宴先生《三国、两晋、南北朝制瓷的成就》一文和《上海博物馆藏瓷选集》中

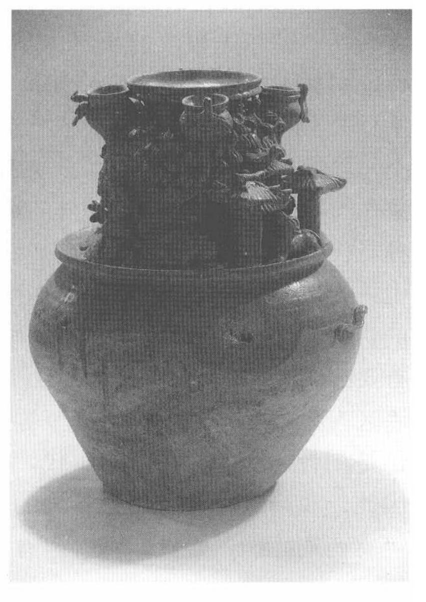


图6 三国东吴谷仓

提到的带“用此廪”字样谷仓的意思是相通的。它向我们暗示：堆塑罐与谷仓是有关联的，还与前面谈到的五联罐所包含的生殖崇拜相联。我们先来看石磨与谷仓是什么样的关系。中国远古就有“石磨崇拜”，它源于民间神话。“远古时期盘古开天劈地留下的所谓‘盘古石磨’、‘盘古石船’、‘盘古石狮子’等大石块，说它们是盘古治水时乘的船，盘古成婚时的信物石磨和媒证石狮子。”[37]在这里，我们看到那石磨是盘古的爱情信物。我国远古，石磨崇拜与生殖崇拜有关。闻一多先生在《伏羲考》中指出，石磨崇拜和葫芦崇拜是一回事，都是“造人的素材”。石磨有上扇和下扇，上代表天，下代表地。天是阳，地是阴。在外力的推动下，上扇旋转，下扇静止不动。这种旋转形式与远古史前的涡轮纹相吻合。而涡轮纹在黄河流域的彩陶上，和长江流域的河姆渡遗址中都有出土。生命就是从这样的旋转中形成和产生的。从生到死，再从死到重生，就像一个永无止境的轮回。应该说，这件器物的出土，更进一步地证实了谷仓的另一层意义。

那么，古人为什么要用谷仓来作魂瓶呢？我们先来探讨一下“廪”字。中国的文字并不像我们今天所理解的那么简单，“廪”字在《中国汉语大字典》中这样解释：“廪，粮仓，也指收藏宝物的仓库。《广雅·释宫》：“廪，仓也。”《广韻·寝韻》：“仓有屋曰廪”。颜师古注：“仓，新穀所藏也。廪，穀所振入也”。可见，谷仓之所以称之为谷仓，还是源自这个“廪”字，廪和仓是连在一起的，而且，仓廪是用来藏穀的。然而我们没有在任何一件谷仓中见到谷物，为什么要称其为“廪”呢？此外，在有一些堆塑罐上塑有龟蚨驮碑，碑上刻有：“出始宁，用此霝，宜子孙，作吏高，其乐无极。”[38]江苏吴县何山晋墓出土的一件堆塑罐碑的顶端刻有“再福”，碑身刻有“出始宁 用此霝”、“宜子孙 作吏高”、“其乐无极”的文字。[39]浙江绍兴南池乡红星村西晋墓出土的一件堆塑罐上就有“出始宁，用此灵葬，宜子孙，作吏高，粟众无极”的文字。[40]在这里，我们看到了“用此灵葬”、“宜子孙”、“作吏高”和一个与谷物有关的文字“粟”。明确表达了制作这个谷仓的用意。古人用谷仓来作为明器，是他们更希望佛的神灵和死去亲人的在天之灵，能保佑他们子孙后代做高官，丰衣足食，生活安康。在古代，生活富裕的首要标志就是家中粮食满仓。对此，马林诺夫斯基有这样的论述：“原始民族，即在最顺利的状态下，也永远避免不了食料缺乏的危险，所以食料丰富乃是常态生活的首要条件。……”[41]古代人类赖以生存的粮食来源主要是靠“天”，这个“天”包括了自然灾害、战争等诸多不可预测的因素。对死亡和饥饿的记忆是刻骨铭心的，在那个年代，要做到谷物盈仓，不是一件容易的事情。因此，我国远古就有祭祀谷神的习俗。神话《山海经·大荒西经》中说：“有西周之国，姬姓，食谷。有人方耕，名曰叔均。帝俊生后稷，稷降以

百谷。”在我国，长江流域地区的一些史前遗迹中都有稻谷出土，对于谷神的崇拜应该很早就开始了。不仅如此，还有很多少数民族中的瑶族、畲族、彝族、纳西族佤族等都有祭谷神的习俗。乌丙安先生说：“在各族的物种来源神话中，谷种的神奇来源十分突出。人们把可供自己食物的粮食作物本身作为崇敬对象，是直接崇拜形式在农业社会的发展，因而在许多民族中有祭谷魂的传统习俗。”【42】因此，这个希望死去的人在另一个世界“谷物盈仓”的意思是完全可以确立的。

既然“廪”是收藏“谷”的，而我们又没有在里面找到谷物，那么这个“谷”是什么？在《中国汉语大字典》中是这样解释的：《说文》：“谷，泉出通川为谷，从水半见，出于口。”这个字的本义是两山之间的水流。谷通“穀”，是穀的假借字。1.粮食的总称。2.生长。《诗经·邶风·谷风》：“习习谷风，以阴以雨。”孔颖达疏：“孙炎曰：‘谷之言穀。穀，生也；谷风者生长之风。’”3.保养。《广韻·屋韻》：“谷，养也。”河上公注：“谷，养也。能养神则不死，神谓五脏之神也。”4.《老子》第六章：“谷神不死，是谓玄牝。”我们今天概念中的“谷”，就是指稻谷。而在古文字中这个“谷”字除了“粮食的总称”与我们平常理解的“谷”字稍有联系之外，其他的意义都不是我们今天所熟悉的。这也就是有些学者不同意称之为“谷仓”的一个主要原因。在这里，“谷”是生长之风；是能养五脏之神；而老子把谷神比作了玄牝。玄，是幽深广大，没不可测。牝，是雌性的鸟兽，与“牡”相对。不难发现，其中心的意义还是生殖崇拜。老子在后面还有一段话：“玄牝之门，是谓天地根，绵绵若存，用之不勤。”老子所指的“谷神”象征的是灵魂，因为灵魂是不死的。也包含了道家精神中所谓的“道”，是自然之神，是万物的本原。是一个生养天地万物从无到有，再从有到无的往返不断，生生不息，绵绵不绝，永不穷竭的永恒规律。以这个谷仓作为随葬，愿谷神保佑死去的人免除饥饿；愿五谷绵绵不断地生长，愿子子孙孙富裕、兴旺，生生不息。这才是谷仓所包含的更深层的含义。

通过以上的理解，我们知道，这个“谷仓”不是我们今天一般意义上理解的谷仓。它收藏所有的谷物、粮食、宝物，表示仓廪丰盈；谷物粮食会发芽生长，象征子子孙孙绵绵不绝，生生不息，永无穷尽。正如绍兴县出土的有一件谷仓上刻有“永安三年时，富且洋（祥），宜公卿，多子孙，寿命长，千意万岁未见英（殃）”的文字。这里面除了“富且洋”、“宜公卿”之外，就有“多子孙”、“寿命长”的含义。为什么要用仓廪来作“魂瓶”，也就很清楚了。这与生生不息、绵绵不绝、永不穷竭的含义是相一致的。同时我们也发现，谷仓的文化内涵与汉代五联罐是一脉相承的观点再次得到了印证。它是在中国本原哲学儒、道学说的基础上，融合了外来佛教文化的产物。

我们的研究同样不能忽视的是，这种丧葬文化延续到唐宋时期叫“粮

罂”。从字面上看，与“廪”很相近。杭州历史博物馆有一件唐代大和九年的越窑青瓷粮罂。广盘口、弧颈、圆腹，上有盖。器腹表面刻有墓志，记载了死者的籍贯、年龄、墓葬的方位，并称之为“粮罂”。器形与西晋谷仓有了很大的变化。1979年绍兴文物商店征集到的一件北宋越窑粮罂瓶上刻有“上虞窑匠人项霸，造粮罂瓶一个，献上新亡灵王七郎。咸平元年七月廿日记”的铭文。【43】宋代龙泉窑也有这类器形，龙泉窑博物馆收藏的一件多管瓶盖内有墨书“张氏五娘，五谷仓柜，上应天宫，下应地中，荫子益孙，长命富贵”的文字。【44】从这段文字中，我们看到了“五谷仓柜”、“上应天宫，下应地中”和“荫子益孙”的内容，可见，与西晋谷仓的“廪”以及“中，上下通”的文化内涵也是相通的。说明从东吴西晋到唐宋的丧葬习俗，随着时代的变迁，没有了佛像和亭台楼阁，但我们仍然能感觉到它是东吴西晋时期谷仓文化的延续。

三

这里我们再探讨一下谷仓上部的建筑。（图7）从东汉到东吴西晋，五联罐演变为谷仓，最大的变化表现在造型上。主管的葫芦变得不明显了，下部的罐体放大，五管变成了高高的门阙。上下罐体的连接处有出沿，承托上部的堆塑成庭院式的门楼。门楼中间高，四周低；所有的屋顶几乎都翼角起翘，没有门，四面通畅。周围有嬉戏的小鸟，祈祷、佛像、熊、表演的胡人等。可以肯定地说，这不是民宅建筑，也不是地主的庄园。而是宫殿，是家族的宗祠，是用于祭祀的神庙，这是一个人们意念中特有的祭祀场所。此时虽然佛教文化已经在中国流行，在谷仓上也出现了佛像，但此时还不是佛教占据主导地位的时候。只是本土文化与外来文化经过融合后，形成的新的文化形态。因此，这个神庙还不是佛教建筑的宫殿，应该是这个地域特有的本土宗教建筑。因为，处于长江下游地区浙江，早在史前就有了自己的神殿。

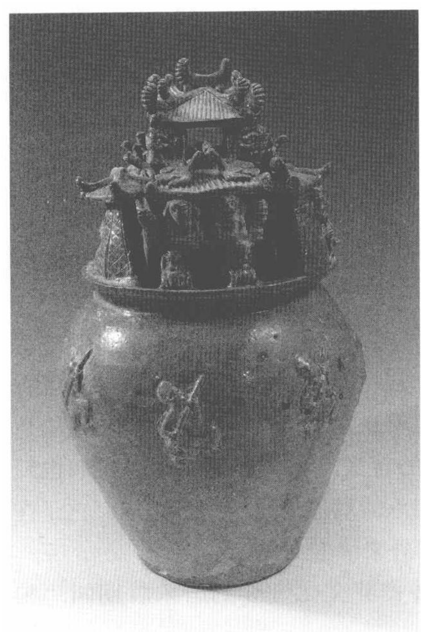


图7 西晋越窑谷仓

浙江最早的建筑发现在河姆渡遗址中，那是一种用榫卯结构构筑的干栏式建筑。以后在跨湖桥遗址、罗家角遗址都有发现类似的建筑遗迹。值得注意的是，出现在良渚文化遗址中的，一件刻画在陶器器盖内壁正中的干栏式建筑图

形。在浙江省博物馆网页上刊登了《仙坛庙干栏式建筑图案试析》一文，作者王依依和王宁远认为这一建筑图形是粮仓。假如真的是一座粮仓，倒是与“谷仓”可以对应起来了。同时也不禁要问，难道这种用粮仓作明器随葬的习俗从这里就开始了？然而，文中又说，这是一座“没有门窗痕迹”，还会使人联想到“瞭望塔楼” 的建筑。对于河姆渡的干栏式建筑，笔者还不能明确这个建筑究竟是住房还是具有其他的含义。但是，对于后者的这个建筑图形，笔者认为，应该是这个族群祭祀的场所，或者就是史前的神庙。这里的人“水行而山处”，其粮仓更应该建在他们的居住地，而不是“没有门窗”，高架在可以通水的地方。因此，那个图形更像是祭祀水神的神庙。对于史前的干栏式建筑，朱狄先生有这样的观点：“《史记·封禅书第六》：‘上欲治明堂奉高旁，未晓其制度。济南人公王带上皇帝时明堂图。明堂图中有一殿，四面无壁，以茅盖，通水，圜宫垣为复道，上有楼，从西南入，命曰昆仑，天子从之入，以拜祠上帝焉。’由此可见，原始的明堂实为干栏式建筑，例如河姆渡干栏式建筑就是如此。”【45】司马迁所记载的明堂，与刻画在器盖上的干栏式建筑图形很接近。司马迁还说：“越人俗鬼而其祠皆见鬼，数有效。……乃令越巫立越祝祠，安臺无壇，亦祠天神上帝百鬼。”【46】这说明，当时越人的祭祀仪式是相当频繁的。人们总是把最好的建筑作为祭祀的场所。所以，我们完全有理由认为图画中的建筑，很可能就是当时最为“先进”的建筑——神庙。远古的祭祀活动是世代相传的，随着历史的发展，祭祀的场所也逐步先进起来。西晋时期，佛教在中国已经趋于成熟。“当时有些寺院相当大，如北魏洛阳的永宁寺，建有九层木塔，寺中佛殿的形制模仿皇宫中的太极殿，并有僧房楼观一千余间。”【47】可见，当时寺庙建筑是模仿皇宫中的宫殿建造的。而东吴西晋的谷仓，更多是模仿当时江南地区地主庄园中的宗祠和寺庙建筑塑造的。那么，谷仓的拥有者很可能也是拥有这类庄园的人。

我们再回顾一下谷仓的整体造型，可以看到这样的三层；下部是罐体，常见贴塑的是泥鳅、螃蟹、蚯蚓、海马、佛像、凤鸟、骑射等，这一层除了赋予神灵的佛像、凤鸟等，多为地下和水中的动物，这些动物在上一层从未出现过。这里代表的是冥界，是民间传统观念中的“黄泉”。中间一层，也就是罐体与上部堆塑相衔接的出沿或再上面一层的部位，有杂耍、乐伎、孝子、佛像、熊、狗、猴、猪等。这里代表的是凡间天界之间，这是一种表示超度的仪式。最高一层，是飞鸟最集中的部位，也是堆塑建筑的顶层。所有的鸟在楼阁之间嬉戏，均做向上飞翔状，之间常有熊背靠罐体，承托着高高的门阙，那是离天最近的地方，象征天堂。在这中间，有的谷仓上部堆塑的门楼很高，最多的达六层以上。然而，不论是五联罐、九管瓶还是东吴西晋的谷仓，从五管变为楼阙，其中心始终是上下相通的。这就是《说文》曰：“中……上下通。”而这个“中”是世俗世

界与神圣世界联系的媒介。越窑制作的谷仓，就是这样一个上下相通的媒介；使亡灵超度的媒介。这是谷仓所包含的另一个意义——仪式。

四

西晋越窑谷仓，至东晋逐渐消失。目前，还没有发现在东晋中晚期和南朝时期有类似的器形出现，而早期上虞越窑也正是在此时进入了一个衰落期。1987年12月，在绍兴县上蒋乡凤凰山北西晋墓出土的一件青瓷谷仓，其墓砖上有“永嘉七年”的文字。[48]在过去，有人把它定为时代相对较晚的越窑谷仓，而另有一件是萧山所前镇永昌元年（公元322年）东晋墓出土的谷仓（与朱伯谦先生核对，图录有误，该谷仓现藏浙江省博物馆），应该是更晚一些。这说明，东晋早期，越窑还在生产谷仓。朱伯谦先生说：“这件谷仓与绍兴县古墓中发现的吴‘永安三年时富且洋（祥）宜公卿多子孙寿命长千意万岁未见英（殃）’的铭文谷仓相同。”[49]正是在此前后，前面提到的关于“招魂葬”的争议有了结果。严可均的《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文》，以及《通典》卷一〇三，都记载了关于前面提到的这场“招魂葬”争论的结束。东晋元帝建武二年，袁瑰上奏，禁止“招魂葬”。大兴元年，朝廷下诏至书太常详处。称：“今启辞宜如瑰所上，自今以后禁绝犯者依礼法。”[50]显然，朝廷最终采纳了袁瑰的奏折，下令禁止“招魂葬”。而这个诏书的下达，是否就是东吴西晋越窑谷仓逐渐消失的直接原因，目前还很难定论。也许是一种巧合，考古资料显示，西晋越窑谷仓确实在东晋时极为少见。而且一些生动的动物、人物的造型也随之消失。从时间上看，这场争论的结束与器形的消失似乎是基本吻合的。我们不妨把它作为谷仓消失的其中一种因素。

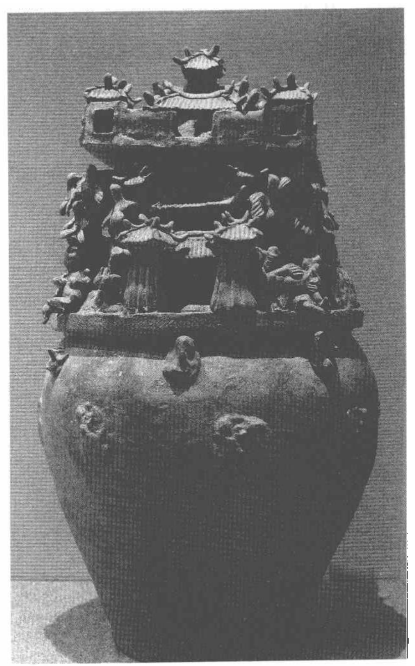


图8 西晋越窑谷仓

第二种因素应是战乱。公元291年发生“八王之乱”，这场著名的权力之争，使国家再一次陷入战乱。战争使大量的农田荒芜，百姓流离失所。有史书记载：“侯景之乱，是时东境饥馑，会稽尤甚，死者十七八，平民男女，并皆自卖……”[51]这说明，地处江南的会稽百姓的生存面临危机，战乱、饥荒以及经济的萧条，使瓷器的生产走入低谷。考古资料显示，东晋、南朝时期的越窑

青瓷，远不如西晋越窑的产品生动而富有情趣。进入东晋，江南一带的地域文化，西晋士大夫阶层的六朝风韵及其审美趣味，仿佛受到了极大的冲击。人们向外来的佛教，祈求平安和祝福。而上虞越窑的生产也在此时进入了一个衰落期。这很可能也是谷仓随之消失的一个原因。

第三种因素是受到佛教的冲击。因为“八王之乱”，使百姓生活颠沛流离。而士族豪门却仍然逍遥自得，生活依然腐败。同样在《南朝梁会要》中还有这样的记载：“余姚县大姓虞氏千余家，请谒如市，前后令长莫能绝。县南又有豪族数百家，子弟纵横，递相庇荫，厚自封植，百姓甚患之。”【52】假如贵族阶层有需求，瓷器就有市场。没有继续生产，说明当时的贵族阶层所追求的文化趣味产生了变化。李泽厚先生对于南北朝时期的佛教是这样论述的：“佛教在中国广泛传播流行，并成为门阀地主阶级的意识形态，在整个社会占据统治地位，是在频繁战乱的南北朝。北魏与南梁先后正式宣布它为国教，是这种统治的法律标志。”【53】这里要问的是，既然谷仓是佛教进入中国后的产物，为什么在佛教占领主导地位时，却消失了呢？在浙江，此时的佛教已经非常兴盛，天台宗就是在南北朝时期创立的。而谷仓，并没有因佛教的兴起而成为僧人或佛教徒的舍利塔。恰恰相反的是——消失。这只能说明，谷仓是本土文化的产物，它的本质与佛教没有太直接的关系。

佛教自汉末传入中国，也是道教兴起的时候。在佛教传入中国的早期，人们是援引道家思想来解读佛教的。当时这一类汉译佛经著作被称之为“格义”。说明，此时佛、道的界限是不明确的。我们一定还记得1983年，南京长岗村五号墓出土的一件釉下彩羽人纹带盖盘口壶上，【54】就是羽人和佛像同时再现的。谷仓上的佛像与釉下彩羽人纹带盖盘口壶上纹饰的意义是一样的。对于佛教与道教的关系，冯友兰先生有过精辟的阐释：“佛教对道教作为一种宗教的兴起，有很大的推动作用。佛教作为一种外来的宗教，在中国竟受到民众的欢迎，一些具有民族情绪的中国人认为，佛教是蛮族的宗教，因而致力于发展中国土生土长的另一种宗教，这便是道教。道教从佛教借来许多东西，包括宗教体制、仪式，以至其大部分经典的形式。”【55】从东汉五联罐，到东晋谷仓的消失。其间，佛教和道教都经历了数百年的历练，最终形成了自己的宗教体系。五联罐——谷仓，不失为是一种见证。

结语

中国有句古话叫做“民以食为天”。我们今天来解读这件谷仓罐的时候，有一个感觉无时不刻地在萦绕着我，那就是——粮食、生存和死亡。不论是道教、佛教，还是其他的宗教，它们都是从这粮食、生存和死亡中

感悟出来的。所以，当佛教在中国发展成为禅宗时，禅僧常有一句话就是："担水砍柴，无非妙道。"当然，这是印度佛教在中国经过了历练以后所产生的境界。

我们不能否认，古人在制作谷仓的时候，并不像我们今天那样的理性，他们只是凭借一种感悟来表现。这其中的内涵正如有人所说的："'道生一，一生二，二生三，三生万物。'这种对于宇宙起源图式的玄想，是古代中国南方哲人天才的思维成果，它当然带有一定的模糊性，也缺乏科学的论据及符合逻辑的推理，但它却是不可证伪的。"[56]所以，古人把灵魂比作谷神，安放在这样一件富有仪式感的青瓷"仓廪"中，祈求得到永恒。以谷神来象征灵魂，祈求托生、滋养、生长，绵绵不绝。这就是谷仓所饱含的丰富而深刻文化内涵——魂兮归来，谷物盈仓。

注释

【1】陈万里《陈万里陶瓷考古文集·吴晋时代的浙江陶瓷》第42页，1997年9月第二版。紫禁城出版社。

【2】华东文物工作队《四年来华东区的文物工作及其重要的发现》《文物参考资料》1954年第八期，第10页。

【3】罗宗真《六朝考古》第212页。南京大学出版社1994年12月版。

【4】李刚《古瓷发微》第65页。人民美术出版社1999年版。

【5】仝涛《长江下游地区汉晋五联罐和魂瓶的考古学总和研究》《四川大学学报》（社科类）2006年。

【6】巫鸿《美术中的礼仪——巫鸿中国古代美术史文编》第320-330页。

【7】①李知宴《三国、两晋、南北朝制瓷的成就》《文物》1979年第3期第50页。②上海博物馆《上海博物馆藏瓷选集》图10“最近江苏吴县又发现在这种器物上刻有‘造此廪’的字样，……”。文物出版社1979年版。

【8】①冯先铭《中国陶瓷》第260页，上海古籍出版社1994年11月版。

②朱伯谦 著《朱伯谦论文集》第140页，紫禁城出版社1990年版。

③罗宗真 著《六朝考古》第208页，南京大学出版社1994年版。

④巫鸿 著，郑岩、王睿 编，郑岩 译《礼仪中的美术》第329页。生活、读书、新知三联书店2005年版。

⑤仝涛《魂瓶所反映的宇宙观》《南方文物》杂志，2003年1期，第30页。

⑥黎毓馨《论长江下游地区两汉吴晋墓葬的分期》《浙江省文物考古研究所学刊》第258页，长征出版社1997年版。

⑦浙江省文物考古研究所 上虞县文物管理所《浙江上虞凤凰山古墓葬发掘报告》《浙江省文物考古研究所学刊》第206页，科学出版社1993年版。

⑧李刚 著《古瓷发微》第54-74页，浙江人民美术出版社1999年9月版。

【9】［英］爱德华·泰勒 著，连树声 译《原始文化——神话、哲学、宗教、语言、艺术和习俗发展之研究》第410页，广西师范大学出版社2005年1月版。

【10】浙江省文管会 浙江省博物馆《河姆渡发现原始社会重要遗址》第10页，《文物》1976年第8期。

【11】张光直《美术、神话与祭祀》第3页，辽宁教育出版社，2002年2月版。《诗·大雅·緜》：“緜緜瓜瓞，民之初生。自土沮漆，古公亶父。陶复陶穴，未有家室”。这里面的“瓜瓞”就是葫芦。

【12】《闻一多全集》第1卷，《伏羲考》第59页，三联书店。

【13】乌丙安《中国民间信仰》第97页，上海人民出版社1998年版。

【14】靳之林《绵绵瓜瓞与中国本原哲学的诞生》第37页，广西师范大学出版社2002年1月版。

【15】陆思贤著《神话考古》第40页，文物出版社1995年12月版。

【16】《越绝书》卷八《越绝外传记传第十》上海中华书局据明刻本校刊。

【17】黎毓馨《论长江下游地区两汉吴晋墓葬的分期》《浙江省文物考古研究所学刊》第280页，长征出版社1997年版。

【18】《山海经》第5页，中国友谊出版公司1997年7月版。

【19】仝涛《魂瓶所反映的宇宙观》《南方文物》2003年1期，第33页。

【20】同（14）148页。

【21】［英］马林诺夫斯基 著，李安宅 编译《巫

术科学宗教与神话》第41页，上海文艺出版社影印本1987年版。
【22】滕复、徐吉军、徐建春、卢敦基、叶建华、杨建华 编著《浙江文化史》第84页，浙江人民出版社1992年6月版。
【23】陈寅恪 著，万绳楠 整理《魏晋南北朝史》第117页，黄山书社2000年12月版。
【24】同（2）第205-207、210页。
【25】阮荣春 本田知生整理《“早期佛教造像南传系统”调查资料》《东南文化》1991年，第5期，第50-54页。
【26】同（17）。
【27】同（5）。
【28】同（2）。
【29】马林诺夫斯基著 费孝通译《文化论》第12页，中国民间文艺出版社1987年4月版。
【30】吴功正《六朝美学史》第34页，江苏美术出版社1994年版。
【31】同（7）。
【32】同（5）第326页。
【33】罗宗真《六朝考古》第210页，南京大学出版社1994年版。
【34】南京市博物馆《六朝风采》第254页，文物出版社2004年12月版。
【35】同（5）第327页。
【36】南京市博物馆《南京狮子山、江宁索墅西晋墓》，《考古》1978年，第7期，第618页。
【37】同（13）第54-55页。
【38】同（7）。
【39】罗宗真《六朝考古》第210页，南京大学出版社1994年版。
【40】叶玉奇《江苏吴县何山出土晋代瓷器》《东南文化》1989年，第2期，第160页。
【41】王佐才 董忠耿《试述绍兴出土的越窑“谷仓罐”》《江西文物》1991年，第4期，第23页。
【42】［英］马林诺夫斯基 著，李安宅 编译《巫术 科学 宗教与神话》第35页，上海文艺出版社影印本1987年版。
【43】乌丙安《中国民间信仰》第95-96页，上海人民出版社1998年版。
【44】王佐才、董忠耿《试述绍兴出土的越窑“谷仓罐”》《江西文物》1991年，第4期，第24页。
【45】朱伯谦《龙泉青瓷》第95页，台湾《艺术家》出版社1998年9月初版。
【46】朱 狄著《信仰时代的文明——中西文化的趋同与差异》第26-27页，中国青年出版社1999年6月版。
【47】《史记·封禅书》卷二十八，第1399-1400页，中华书局。
【48】朱大渭、刘驰、粮满仓、陈勇 著《魏晋南北朝社会生活史》第180页，中国社会科学出版社1998年8月版。
【49】同（43）第23页。
【50】朱伯谦《中国陶瓷·越窑》第96号，上海人民美术出版社1983年9月版。
【51】见《通典》卷一〇三，东晋元帝建武二年，袁瑰上禁招魂葬表云：“故尚书仆射曹馥殁于寇乱，嫡孙胤不得葬尸，招魂殡葬。伏惟圣人制礼，因情作教，故椁周于棺，棺周于身，然则非身无棺，非棺无椁也。胤无丧而葬，招幽魂气，于德为愆义，于礼为不物。监军王崇、太傅司马刘洽皆招魂葬。请台下禁断。”博士阮放、傅纯、张亮等议如瑰表。大兴元年，诏书下太常详处。贺循：“今启辞宜如瑰所上，自今以后禁绝，犯者依礼法。”
【52】[清]朱铭盘撰《南朝梁会要》第464、465页，上海古籍出版社1984年10月版。
【53】李泽厚 《美的历程》第106页，文物出版社1989年8月版。
【54】南京市博物馆《南京长岗村五号墓发掘简报》，《文物》2002年第7期。
【55】冯友兰 著，赵复山 译《中国哲学简史》第189页，天津社会科学院出版社2005年10月版。
【56】葛兆光《道教与中国文化》第29页，上海人民出版社1988年3月版。

“畏兽”寻证

孔令伟

从地上文物遗存和地下新出材料来看，《洛神赋图》（辽宁本）中的风神，萧宏墓碑畏兽及敦煌畏兽，响堂山畏兽，巩县石窟寺畏兽，元氏墓志畏兽，西安、洛阳、太原等地新出棺床和墓室壁画畏兽是同一类形象。其特征是：兽面人身，肩生羽翼，长尾，后腿悬附两条羽翎（或兽尾），三爪二趾，抓踏如狂。在此基础上，依照图像的功用，畏兽又配有不同属像[attribute]，如连鼓、云气、闪电、弓箭、矛、石块、牛羊、蛇、长舌等，用以表明各自的身份或能力。属相不同，畏兽的名称也有区别。

在断代上，这类形象稳定在北魏和初唐之间，不会太早，也不会太晚。日本学者长广敏雄曾提到一块有后汉建宁四年铭的畏兽画像石，但是，这件物品的题铭并不可靠，不能用作断代的依据。

畏兽的形象来源一直众说纷纭。宿白、卜寿珊等学者认为它源出汉地，和沂南等地汉画有直接的关联，长广敏雄的著作《六朝时代美术の研究》，林巳奈夫的著作《汉代的诸神》，高桥宗一的论文《北魏墓志石描绘的凤凰、鬼神的化成》等也持类似见解。而施安昌等学者则怀疑畏兽可能源于波斯—粟特风格的艺术，来自波斯拜火教图像，或至少也是中原和西域艺术家合作的产物。[1]

畏兽的功能和含义，最难明了。林巳奈夫认为是天神；[2]姜伯勤先生认为，“六朝畏兽为象征雷、电光、山岳、河川之神”，而“北魏523年之冯邕妻元氏墓志中所出神像，应是鲜卑拓跋人中流行过的象征雷电山川的天神像”；[3]施安昌先生引证法国汉学家格瑞内［F. Grenet］的研究成果，认为“擭天”二字可以与粟特神祇Xwt’y（意为天主）在语音上对应，而“擭天”很可能也被写为胡天，又引申为对祆教众神的泛称并转借为祆教的代表。[4]畏兽为天神的象征，似无疑义。不过，除了象征天

象，畏兽也有战神或守护神的意味，起到驱邪和镇守的作用。

在此，本文想提出一个假设：即前面提到的畏兽类图像可能来自郭璞说的“畏兽画”，其中有些沿用了山海经古图神兽，或汉宫十二兽乐舞中怪兽的名称与形象，有些是新添加的，添加的依据是汉晋、北魏新出现的“诸畏兽”乐舞。之所以强调乐舞这个因素，是因为畏兽大多做人形，与中原文化戴鬼首以祭神的传统一脉相承（如上古青铜鬼首面具所示）。另外，在不同场合的乐舞表演中，畏兽的名称、形象和意义可以随时改变。

魏晋南北朝时期，畏兽出现的频率颇高，在石窟雕刻与壁画、地下棺床刻画、墓室壁画、地上碑表、卷轴画中均有统一、稳定的形象。畏兽图像使用的自由度也极大，举凡佛教、祆教及汉地儒家葬具均采用过畏兽装饰图案。畏兽和佛像、祆神、孝子并处的例子并不少见。对于从事早期美术史研究的学者而言，畏兽这一现象也提出了两个带有普遍性的问题：一、在文献资料几乎空白的情况下，面对零散的考古材料，我们如何才能构建起一段可信的、前后连续的艺术史；二、如何才能在图像与观念之间建立起确切的联系。事实上，它们的关系并不稳定，时代越早，这个问题越突出。无论古人还是今人，我们的历史记忆随时都有可能受损，而且传统并不能有效地约束自由解释的冲动。

一　文献、卷轴

饶宗颐先生在《〈畏兽画〉说》中对畏兽有一个解释：

> 畏之为言威也，……故知畏兽谓威（猛）之兽，可以辟除邪魅，祓去不祥。汉代神兽镜铭亦称曰天狩，狩与兽通。其辞曰：“上有天守”，“上有古守避不详”，“上有神守及龙虎”，又呼作“奇守”……皆借守为狩，神守、天守、奇守，均指畏兽也。……由是可知古人图画畏兽，正所以祓除邪魅。
>
> 玉器、铜器之图铸动物纹样，说者以为巫觋借此以沟通神人，实则此类动物，若螭龙、饕餮之类，均是畏兽、天狩。……《山海经》之为书，多胪列神物。古代畏兽画，赖以保存者几希！[5]

按照饶先生的看法，畏兽是上古流传的幻想中的超级猛兽，寓驱逐邪秽，祓除不祥之意，而且这些畏兽的名称、形象正是通过《山海经》等资料得到了保存。

饶先生详考“兽”字，谓“兽”与“守”通，而他所说的畏兽并非人形猛兽。我们再看一下“畏”字。《说文解字》（卷九甶部）畏：“恶

也。从由，虎省。鬼头而虎爪，可畏也。”

“畏”字从“由”，《说文》由：“鬼头也。象形。凡由之屬皆从由。”[6]真正的鬼头无从获睹，仅在出土的青铜、玉石鬼面具中存身。同样，世间也没有鬼首虎爪、形象狞厉的怪物，它们也只是通过“九鼎”、《八索》等图画实物及文献得以成形，并流传后世。

查《甲骨文字典》，“畏”字又从“鬼”。徐仲舒先生说“鬼”：“象人身而巨首之异物，以表示与生人有异之鬼……殷人神鬼观念已相当发展。鬼从人身明其皆从生人迁化。”（《甲骨文字典》1021页）接近这一描述的鬼神很多，“蓐收”神就是一个例子，《国语晋语二》：

虢公梦在庙，有神人面、白毛、虎爪，执钺，立於西阿，公惧而走。神曰：无走。帝命曰：使晋袭於尔门。公拜稽首，觉，召史嚚占之，对曰：‘如君之言，则蓐收也，天之刑神也，……

而“蓐收”也是由“生人”迁化。《左传·昭公二十九年》：

少皞氏有四叔，曰重，曰该，曰修，曰熙，实能金木及水。使重为句芒，该为蓐收，修及熙为玄冥。世不失职，遂济穷桑。《尚书大传》：“西方之极，自流沙西至三危之野，帝少皞神蓐收司之。”《楚辞大招》：“魂乎无西，西方流沙，漭洋洋只；豕首纵目，被发鬤只；长爪踞牙，俟笑狂只。”王逸注：此盖蓐收神之状也。

从“畏”字的渊源来看，它是指“鬼头而虎爪”，“人身而巨首之异物”。“畏”、“兽”二字粘连，构成了中国的一个古词，但也不是太古。东晋郭璞（276-324）曾为《山海经》作注，提到“畏兽”二字，这可能是最早的。在郭璞那里，“畏兽”也是一个相对模糊的说法，泛指通过《山海经》而从上古流传下来的异物、灵兽。如《山海经第二·西山经》：

又西七十里，曰羭次之山，漆水出焉，北流注于渭。……有兽焉，其狀如禺而长臂，善投，其名曰嚻。”郭注：“亦在畏兽画中，似猕猴。”

《山海经·西次四经》：

有兽焉，其名曰駮，是食虎豹，可以御兵。郭注：“駮亦在畏兽画中，养之避刀兵也。”《山海经·北山经》：“何罗之鱼，一首而十身……有兽焉，其状如貆而赤豪，其音如榴榴，名曰孟槐（槐），可以

御凶。郭注："貆，豪猪也，音丸"，又说："辟凶邪气也。亦在畏狩（兽）画中也。"郭璞《图赞》曰："孟槐似貆，其豪则赤。列象畏兽，凶邪是避。

《山海经·大荒北经》：

有神衔蛇操蛇，名曰彊良。郭注："亦在畏兽画中。"郭璞《图赞》曰："仡仡强梁，虎头四蹄。妖厉是御，唯鬼咀魑。衔蛇奋猛，畏兽之奇。"

除了"畏兽"，郭璞在《山海经》注文中还提到了一个很重要的信息——"畏兽画"。马昌仪先生介绍说：在郭璞注文与《图赞》中，还出现"图"、"画"、"像"等文字，指的也是"畏兽画"。[7]

这里有几种解释：一、畏兽画可能是山海经古图，或古图中的一部分；二、泛指辗转传写的神怪画，其图像形态源自钟鼎刻画、庙堂壁画、缣帛画和《八索》等图画文献，上古流传的神物灵怪形象大体上以这些物质形态向后流传，这在今天新出土的铜器、帛画和画像砖石中都可得到验证；[8]三、畏兽画是一种新的绘画题材，可能是郭璞时代出现的一种新画题。郭璞《山海经》注中，"图亦作牛形，或作猴，皆失之也。""图形妙鼎，是谓不若"等语似在作批评。而且上古流传的灵怪，有的在畏兽画中，有的不在。

这种情况正如清郝懿行在《山海经笺疏叙》中所言：

中兴书目云："山海经图十卷，本梁张僧繇画，咸平二年校理舒雅重绘为十卷，每卷中先类所画名，凡二百四十七种。"是其图画已异郭陶所见。今所见图复与繇雅有异，良不足据。然郭所见图，即已非古，古图当有山川道里。今考郭所标出，但有畏兽仙人，而于山川脉络，即不能案图会意，是知郭亦未见古图也。

在中国美术史上，至少是郭璞之后，"畏兽"作为一种新的画题出现了。从唐到宋的画史文献中，都有对"畏兽图"的记录。唐裴孝源《贞观公私画史》：

列女传仁智图　狮子图　畏兽图　鱼龙相戏图　吴楚放牧图　村社会集图

右六卷，王廙画，隋朝官本。

张彦远《历代名画记》中保留了这些信息：

王廙……有畏兽图 列女仁智图 狮子击象图 吴楚放牧图 鱼龙戏水绢图 行社齐屏图、犀儿图 并传于代。

宋郭若虚《图画见闻志·卷二》：

王道求，工画佛道鬼神人物畜兽，始依周昉遗范，后类卢楞迦之迹，多画鬼神，及外国人物，龙蛇畏兽，当时名手叹服。大相国寺有画壁，今多不存矣。有十六罗汉，挟鬼钟馗、芾林弟子等图传于世。

从文献上看，畏兽类图像是山海经古图的一部分，并通过钟鼎刻画、庙堂壁画、画像砖石、缣帛画和《八索》等图画文献向后辗转流传。而畏兽画可能是郭璞时代出现的一种新画题，有着稳定的图像形态。在地上窟寺壁画、造像、墓道碑表，以及近年新出地下墓室壁画、棺椁墓志线画中，畏兽的形象大量存在，时代也相对集中。

遗憾的是，文献之外，绢本、纸本畏兽图今天都不复存在。残留下来的影子，大概只能通过宋摹本《洛神赋图卷》[9]中唏嘘云气的风神屏翳略窥一二。故宫博物院藏《洛神赋图》中风神的形象是：兽首人身，肩背生羽翼、三爪、二趾，下身着短禅，与目前发现的寺窟壁画、地下墓室壁画、石刻线画中的畏兽形象类似。（图1）唐兰先生认为，故宫《洛神赋图》的原本来自四世纪。关于此画原作者，唐兰先生依据《历代名画记》卷五的记载认为："可能是司马绍首创而顾氏重写，或本为司马绍旧本，而后人因顾名声大，题为顾画，目前只能存疑。"[10]美国弗利尔美术馆藏顾恺之南宋摹本《洛神赋图》，其风神形象与这一卷相同。辽宁省博物馆藏《洛神赋图》，风神形象出现缺损，上半身及头部无法辨识，但是身形、爪、足趾却勾画得非常明确，和出土的畏兽形象最为接近（图2）。大英博物馆藏《洛神赋图》，风神之动态与故宫及辽宁省博物馆藏品无异，唯衣饰繁缛缭绕，双翅有膜，形象类似宋代之后绘画中的雷公。这件作品传为宋人画卷，与故宫博物院收藏的另一卷《洛神赋图》（高卷）相似。另外，美国弗利尔美术馆另有传为明人白描本陆探微《洛神赋图》，林树中先生认为此卷与陆探微《洛神赋图》的唐人粉本、李公麟临本和传为仇英的仿本有关联。[11]

辽宁本《洛神赋图》中的风神暗示了畏兽画中的一个特殊谱系，即人形有翼神兽。这类形象在两汉画像石（图3），及更早时代的漆画、帛





图1《洛神赋图》宋摹本，北京故宫博物院藏

图2《洛神赋图》宋摹本，辽宁省博物馆藏本

画、小型雕像中长久流传。它们象征着风雨雷电等自然现象，或者有驱逐邪秽、祓除不祥的寓意。

在汉代漆棺或器物装饰画中，经常可以看到连山、云气，瑞兽、仙人的组合图案。它们在墓葬装饰艺术中形成稳定的母题，一起向后传递。北魏墓志和石棺中的畏兽，常常和对龙、连山、云气、瑞兽组合在一起，这种图案应该是有传统的。另外，在汉画（包括漆画）中，仙人和兽首人身怪兽是两类形象，长沙马王堆一号墓出土的漆棺彩画就是一个例子（图4），而后者的属相更为丰富，除了头上生有鹿角，手中还持有各种兵器、乐器，沂南东汉晚期汉墓中的人形怪兽就集中体现了这一点（图5、图6）。如果和汉代的兽首人身怪兽相比，南北朝时期的畏兽的形象则更为稳定，即三爪二趾，全身仅着短裈，翅膀硕大完整，不像汉代那样仅仅是飘散的羽毛。它可以被视为一个独立的类目，背后体现了图像认知上的共识。

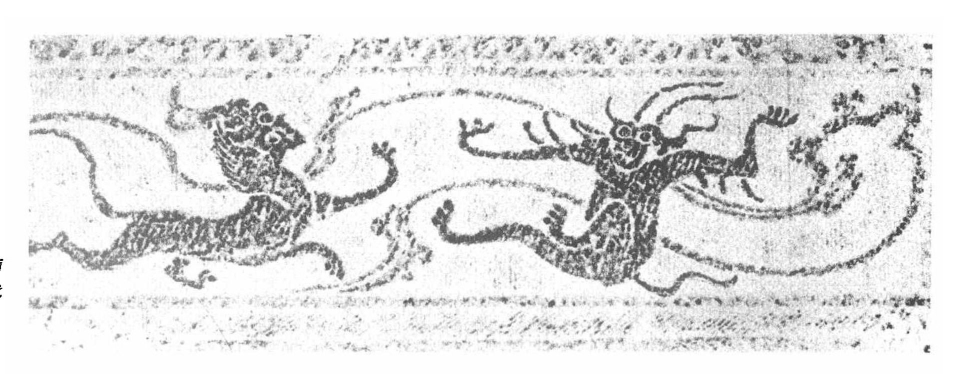
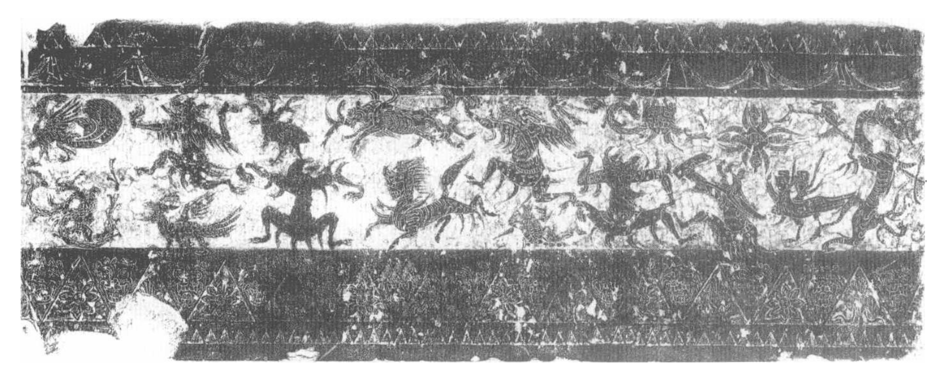


图3 异兽画像石，河南南阳出土，图见《南阳汉代画像石》，文物出版社，1985年10月，第455图。



图4　西汉长沙马王堆1号墓出土漆棺头档彩画（部分）



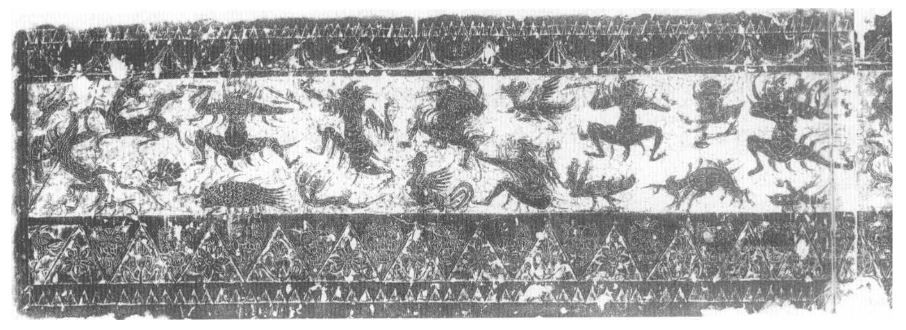


图5　沂南汉墓前室北壁横额画像（部分），东汉晚期，1953年3月沂南北寨出土，石藏沂南北寨汉画像石墓博物馆，图见《中国画像石全集·一·山东汉画像石》，济南，山东美术出版社。

图6　沂南汉墓前室北壁横额画像（部分）

通过这一小节的分析，我们得来的假设是：畏兽画是魏晋时期出现的一类独立绘画题材或类目，其中包括非人形怪兽和人形有翼兽（如辽宁本《洛神赋图》中的风神），它们可能是各种石刻浮雕、线画、壁画中畏兽的母本。

二　莫高窟畏兽

莫高窟神怪画中有一类人形翼兽，瞋目，大口，虎爪，背生羽翼（蓝色、绿色或红色），上身赤裸，下身着短裤，有角（或无角），持物（或不持物）。这类神怪，形象比较统一，但由于动作、操持的道具及所处位置各不相同而有着不同的称谓。

从石窟现场看，这些神怪或击连鼓、礴闪电、嘘云气，或护卫云车、飞奔腾跃、蹬踏抓爬，形形色色，种种不一。查考资料，这类神物大致有以下名称，如“人非人”、“紧那罗”、“计蒙”、“飞仙”、“乌获”、“雷神”、“礔电”、“方相”、“夜叉”、“和夷罗洹阅叉”（即执金刚神）、“畏兽”等等。这些名称背后隐含着不同的文化背景，如“计蒙”来自《山海经》，“方相”来自上古流传的“时傩”及葬礼中流行的打鬼风俗（《周礼·夏官·司马》方相氏一条），“乌获”来自传说中的历史人物，“人非人、”和夷罗洹阅叉则来自佛典……在释读这类图像时，由于学者的出发点不同，同一形象往往有多个名称。

在《敦煌石窟内容总录》中，前面提到的人形有翼兽被称作“人非人”，或被称作“雷神”、“乌获”等。在《敦煌艺术产生的历史根源》一文的图例中，史苇湘先生就用“人非人”这个词以指代敦煌莫高窟第285窟的有翼人形兽。

据《佛学大辞典》[12]，“人非人”有两个含义：（一）人与非人之并称，“非人”谓天龙八部、夜叉、恶鬼王众等；(二) 乐神名，乃天龙八部众之一，为印度俗神紧那罗（梵Kimnara ）之别名，以其形态似人，而实则非人，故称“人非人”。又作紧捺罗、紧陀罗、真陀罗、紧捺洛、疑神、歌神等。彼等虽非人类，然参诣佛陀时，皆现人形。紧那罗“梵名Kimnara，巴利名Kinnara”。汉译又作紧捺洛、紧拏罗、紧担路、甄陀罗、真陀罗。或称歌神、歌乐神、音乐天。Kim为疑问词，nara为人之意；意译作疑神、疑人、人非人。原为印度神话中之神，后被佛教吸收为八部众之第七。《华严经探玄记·卷二》载：此神形貌似人，然顶有一角，人见而起疑，故译为疑人、疑神。彼具有美妙的音声，能歌舞。

又：观世音菩萨为济度众生，而顺应各种机类示现三十二种形相（即三十二应），其中第二十九即为“紧那罗应”。（后秦释）僧肇《注维摩诘所说经》“紧那罗条”—— 什曰：“秦言人非人，似人而头上有角。人见之，言人耶非人耶。故因以名之。亦天伎神也。小，不及乾闼婆。”

按照佛教经典，“人非人”是乐神的专称，但同时也泛指天龙八部。据

《舍利弗问经》（宋景平年［423-424］译出）[13]记载，天龙八部为：天神、虚空龙神、夜叉神、乾闼婆、阿修罗神、迦娄罗神、紧那罗神、摩睺罗伽神，而它们统称“人非人”。总的来说，“天龙八部”名称不尽相同。但“人非人”的说法相对稳定：一是天龙八部，或天龙八部、夜叉、恶鬼王众的总称，只要和人混在一起听法，幻作人形的都叫“人非人”；二是“紧那罗”。

史苇湘先生用佛典解释了莫高窟的人形翼兽，但也有学者用畏兽来指称这类形象。姜伯勤先生说：史苇湘先生定名为“人非人“者，长广敏雄氏称为“畏兽”。[14]……考285窟南披天顶畏兽确只有一角，当为人非人。而249窟畏兽头上有两只角，此种或可径称为“畏兽”。

据《敦煌石窟内容总录》、《中国石窟——敦煌莫高窟》、姜伯勤先生的实地勘查以及笔者的现场考察，敦煌莫高窟的人形翼兽形象主要出现在以下几处——西魏：285窟、249窟、288窟、431窟；北周：296窟；隋：420窟、419窟、276窟、305窟、初唐：322窟、329窟。另外，北周第297窟还有一羽人，除人面外，其余皆同，似可归入这一队列。

为了从整体上了解这些人形翼兽，现将以上各窟相关内容列表如下：

一、**西魏：第285窟**（此表取自宿白先生《参观敦煌第285窟札记》，第一类是指中国化了的供养佛的天人和诸花，第二类是指中国固有的象征天体的神话传说）

位置	第一类形象	第二类形象
窟东顶	执香花供养天人二 飞天一 六角摩尼（宝珠）一 诸花	持规矩，人首蛇身伏羲、女娲各一（象征日月） 鹿身有翼飞廉（风伯） 虎身，多人首天兽一 豕首（或龙首）怪兽（象征风雨）
窟西顶	执香花供养飞天二 飞天二 执幡、莲花骑朱鸟飞天一 捧花化生一 诸花	周绕连鼓雷神二 朱雀（护送人间升仙的灵鸟）一 飞廉（风伯）二
窟南顶	飞天三 执幡飞天一 六角摩尼（宝珠）一 诸花	虎身，多人首天兽一 飞廉（风伯）一 豕首（或龙首）怪兽（象征风雨）三
窟北顶	飞天四 执幡飞天一 诸花	虎身，多人首天兽一 飞廉（风伯）二 豕首（或龙首）怪兽（象征风雨）三 朱雀（护送人间升仙的灵鸟）一 人首朱雀一

二、西魏：第249窟（据《敦煌石窟内容总录》、《中国石窟——敦煌莫高窟》编制）

位置	第一类形象	第二类形象
窟顶东披	二力士托摩尼宝珠 飞天左右护持 孔雀 倒立胡人	朱雀 乌获 玄武 开明（九首）
窟顶西披	赤身阿修罗王，四目四臂，手擎日月 双龙护卫 须弥山，山上忉力天宫 飞天，修行仙人 饮水觅食鹿、猕猴	雷公、礔电、乌获、雨师、朱雀 羽人
窟顶南披	导引飞天 野牛、黄羊	西王母（或帝释天妃）乘凤车 乘鸾凤持节方士 （凤车前方）白虎、乌获、巨人 （凤车后方）开明兽（十一首）
窟顶北披		东王公（或帝释天），残毁 四龙引车 文鳐 （龙车前后）乌获、羽人、乘龙持节方士、禺强、飞廉、开明 （龙车下方）狩猎图

三、西魏：288窟

位置	第一类形象	第二类形象
窟顶东披		怪兽、人非人

四、北周：第296窟

位置	第一类形象	第二类形象
龛外北侧		东王公（或帝释天）一铺，侧有人非人
龛外南侧		西王母（或帝释天妃）一铺，侧有人非人

五、隋：第420窟

位置	形象
藻井四角	人非人（四身）

六、隋：第419窟

位置	第一类形象	第二类形象
后部平顶	米勒上生经变	人非人

七、隋：第276窟

位置	第一类形象	第二类形象
窟顶西披		人非人（二），西夏修补

八、隋：第305窟

位置	第一类形象	第二类形象
窟顶藻井南披		西王母（或帝释天妃）一铺 人非人二
窟顶藻井南披		东王公（或帝释天）一铺 人非人一
藻井四周		人非人四身

九、初唐：第322窟

位置	第一类形象	第二类形象
西壁外层龛顶	一佛二弟子	人非人二

莫高窟出现的有翼人形兽，最接近西汉马王堆漆棺彩画的是西魏285窟豕首（或龙首）怪兽（图7），其余各窟的有翼人形兽则头型方正。

这些怪兽在敦煌研究院的著录多称“雷神”、“雨师”、“乌获”、“人非人”，不称“畏兽”。但问题是，除了莫高窟外，同样的形象还在其他地方多次出现，如信守儒家礼仪的北魏贵族的墓室，护祆“萨宝”的墓室，以及巩县佛教造像窟中。在这些地方，人形翼兽形象相对稳定，但学者赋予它们的名称却纠缠错乱，除元氏墓志有题铭外，其他都很混乱。

敦煌的人形兽，姜伯勤先生称一角者为人非人，二角者为畏兽。其实，畏兽不过是一个泛称。而长广敏雄在《六朝时代美术の研究》[15]中，并没有用畏兽指称莫高窟的人形翼兽。他在“鬼神图の谱系”一节排列了五种畏兽图画，即“山海经と畏兽图、后汉の神怪图、南朝梁の萧宏碑侧の画像、北魏·元氏墓志石十八畏兽画、カニサス（KB本）畏兽图（即美国堪萨斯州纳尔逊美术馆藏北朝

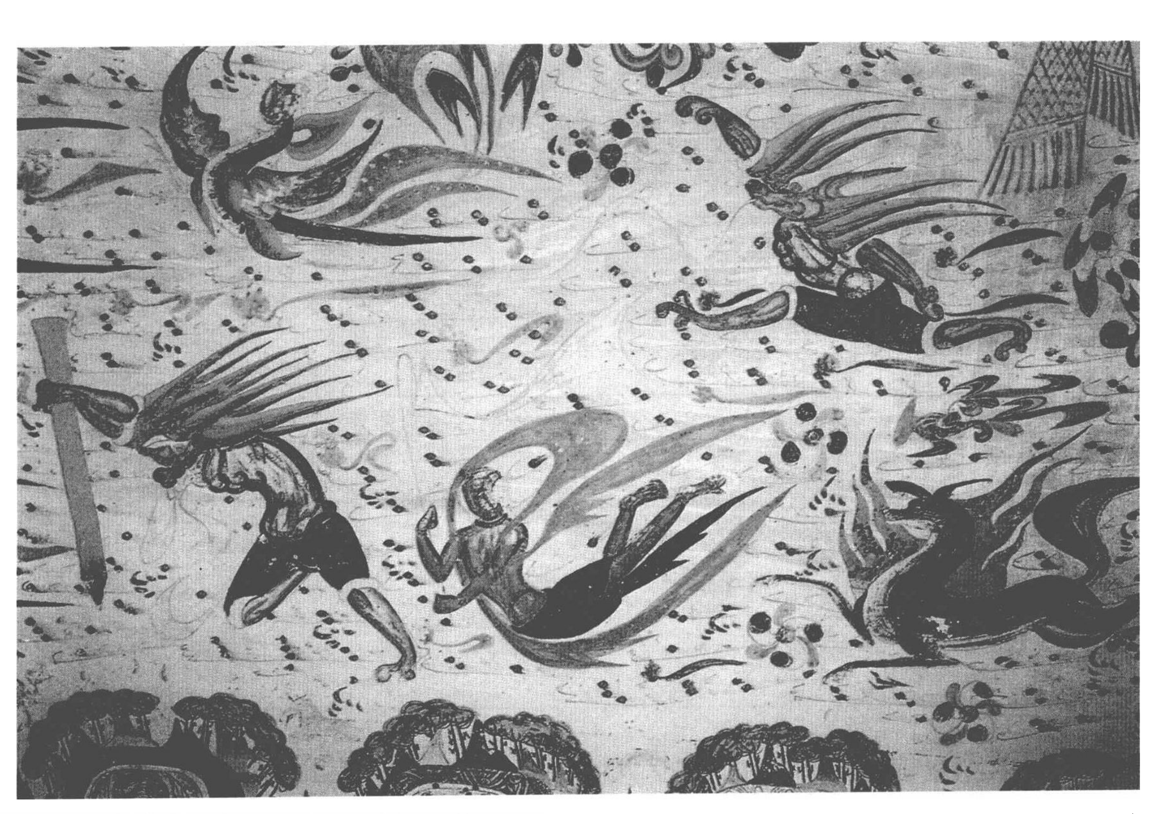


图7 西魏 第285窟 窟顶北面局部

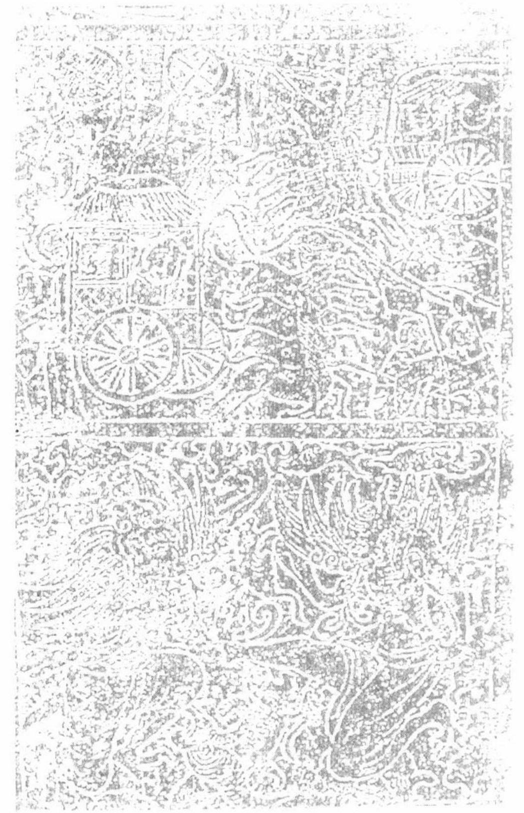


图8 后汉建宁四年画像之神怪图

石棺线刻孝子传画像石畏兽像）”。[16]从此书附图来看，除《山海经》畏兽图外，其余四种皆属同一类形象，而且与敦煌莫高窟的人形翼兽基本吻合。

在《六朝时代美术の研究》“鬼神图の谱系”一节，有一块画像石需要特别指出来，即后汉建宁四年铭画像石（后汉の神怪图），此石图像分上中下三段，上段为西王母等，中段为车马出行图，并有铭文：“建宁四年 大将军□□□”（图8）。下段为二畏兽。由于这两幅畏兽图像非常典型，所以“建宁四年”这几个字就特别重要，它意味着南北朝时期流行的“人形翼兽”有了明确的图式渊源，同时也给畏兽图像源出中亚、西亚的说法打了一个巨大的问号。

不过，长广氏也提到，建宁四年铭畏兽画像石的出土地、材料、“寸法”（尺寸）均不明。[17]而从此图像的手法、风格来看，这块画像石可能不是东汉作品，似不足用作畏兽像断代的证据。民国邹安《古石抱守录》中提到了这块画像石，并注明“六朝画像刻石，洛阳新出土。建宁字似后凿”，[18]时间定为六朝，比较可信。

三　石窟、墓志、棺床、墓葬壁画中的畏兽

给尚未确定的形象定名，常用的方法有两个，一通过相关故事、经典为图像定名，例如用佛教、祆教经义或神名来检查形象。二是追查形象来源，然后结合原始文献考订名称。宿白先生对莫高窟285窟的考释，孙作云先生对敦煌神怪画的解释，用的就是这种方法。史苇湘先生在《敦煌佛教艺术产生的历史依据》一文中融合了这两种方法，并强调了敦煌自身的历史情境和本土画家的创造性。如果能找到第一手材料，对主持洞窟开凿、造像的赞助人的心理动机，对参与制作的画师、艺匠的姓名、稿本、图样有所说明，那么秘密便可基本迎刃而解。但在大多数情况下，这都是可遇而不可求的，除了有限的材料外，残损的历史记忆有时候还需要运用想象力进行修复。

宿白先生说，285窟：“此类怪物首见于汉画像石，如武梁祠和沂南汉墓壁画，六朝以来极为流行，为梁齐碑边和北魏墓志所习见。北魏正光三年（直阁将军辅国）将军长乐冯邕之妻元氏墓志中记其名称甚多，按此窟所绘依其奔腾嘘气之状，似即山海经所记计蒙等象征风雨之物。山海经卷五中山经：‘光山……神计蒙处之，其状人身而龙首，恒游于潭渊，出入必飘风暴雨。……风山……有兽焉，其状如彘……见则天下大风’。”[19]我们认同宿白先生的见解，但仍然感到不满足，一则是因为元氏墓志中提到的畏兽名称有些无从稽考，二则武梁祠和沂南汉墓壁画中的畏兽和六朝畏兽图像仍然有区别。

宿白先生所说“习见”一语，基本可以在关百益和赵万里的著作中得

到验证。1926年，洛阳城西东陡沟村西出土北魏《辅国将军长乐冯邕妻元氏墓志》，1933年，关百益先生在《河南金石志图正编》(第一集)中说："冯氏联婚帝室，富丽一时。此志华美亦超越一切。花边上神兽魏中屡见而不知其由来。今一一注其名称，有裨考古不尠。"[20] 1956年，赵万里先生在《汉魏南北朝墓志集释》中也提到，在上世纪20至30年代，黄河两岸曾出土过相当一批含有畏兽图形的墓志。当然，除了碑边、墓志、石棺线刻之外，这类畏兽在窟龛石刻中也同样存在，其中最著名的例子就是巩县石窟室和北响堂山的畏兽浮雕（图9）。巩县石窟室畏兽集中在第1、3、4窟（图10、图11、图12），陈明达先生认为，第1窟完成于正光四年（517-523），第2、4窟是孝明帝、后造的双窟，开始于熙平二年或稍后，完成于孝昌末年（528）。[21] 其中第1窟北壁千佛龛下并列四个大龛，龛下壁脚刻十二身畏兽，"有的张牙舞爪，有的长舌外伸，有的手执长矛，有的背生羽翼，有的身首倒置，长尾上卷"。[22] 第3窟北壁壁脚共有畏兽七躯，其中一躯残缺。第4窟南壁壁脚共有畏兽四躯。北响堂山北洞为北齐高祖高



图9　响堂山畏兽.北齐。The Fanny Tewsbury Collection，郑岩先生提供



图10　巩县石窟寺第一窟北壁壁脚畏兽.



图11　巩县石窟寺第三窟北壁壁脚畏兽第1躯



图12　巩县石窟寺第四窟南壁东侧壁脚畏兽第1躯

欢陵葬所在，开凿年代约为东魏天平元年至武定五年（534-547），内有畏兽二十六躯，其中十二躯被盗毁或流失海外。[23]

在北魏《辅国将军长乐冯邕妻元氏墓志》（公元522年，正光三年十月廿五日)中，畏兽出现了稳定的形象和详细的称谓。此刻石共有十八个畏兽形象，志侧有畏兽题铭，分别为：攫天、蛒蝓、拓仰、拓远（志盖部分），挟石、发走、攫天、啮石（志上），挠撮、掣电、懽憘、寿福（志下），乌擭、礔电、攫撮（志右），廻光、捔远、长舌（志左），[24]每个题铭对应一个形象。另外，《文博》2005年第1期上有一篇报道，提到了一件畏兽图案石棺，上面刻画的图形和元氏墓志类似，并留有榜题位置，可惜文字部分是空白（图13）。因此在所有这些畏兽图像中，最有史料价值的当属元氏墓志。

关于元氏墓志畏兽题铭，卜寿珊认为具有很大的随意性，她在《中国六世纪初的元氏墓志上的雷公、风神图》中说："这些怪物的定名作为一个系列，至今尚未在任何一部已知文献中得以确认，而他们同文学作品的联系又非常有限。……这种事实暗示出：其中一些定名是当场由某个图案设计师或雕刻者即兴所书，也许他误解了这些定名在南方的用途，这些定名中牵强的特征非常明显。"[25]关于元氏墓志畏兽的图像渊源，她认为是起源于南方——如南京萧宏墓碑上的畏兽（图14）。来自南方的汉化"浪潮"到达遥远的大西北，到达敦煌，"这种撞击在公元520年左右的北魏元氏墓志上留下了痕迹"。关于元氏墓志畏兽的性质，她认为脱胎于汉代的雷神、风神，而且，"沂南墓的怪物正是南朝那类武装怪物的先祖"。[26]

西方学者喜欢强调畏兽的汉地渊源，有趣的是，中国学者却频频强调畏兽的

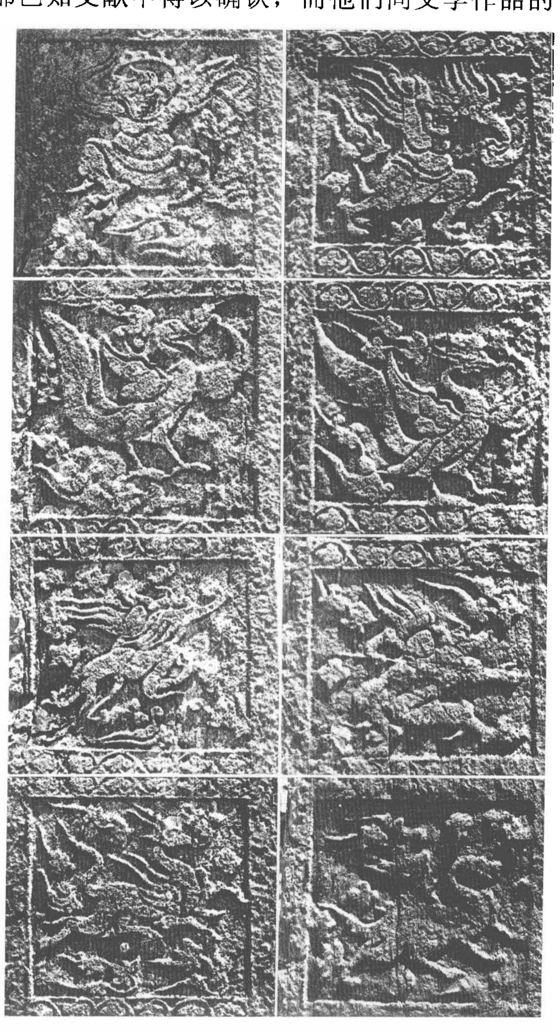


图13（右） 陕西户县发现的畏兽资料，贺西林先生提供



图13（右） 陕西户县发现的畏兽资料，贺西林先生提供

“西方”属性。如施安昌先生认为这些题铭和祆教有关，元氏墓志中一些畏兽名称与中亚神祇有可能存在对音现象，也就是说这些神兽可能是外来的。[27]而姜伯勤先生也多次指出畏兽和伊朗翼兽图像的关系。

元氏墓志中畏兽名称的由来是一个悬案。在此，笔者想继续强调一下的北魏汉化运动。《魏书·卷一百九·志第十四·乐五》记载：406年，北魏道武帝拓跋珪曾诏令修订过宫廷乐舞，以供应盛大集会、宴会之需：

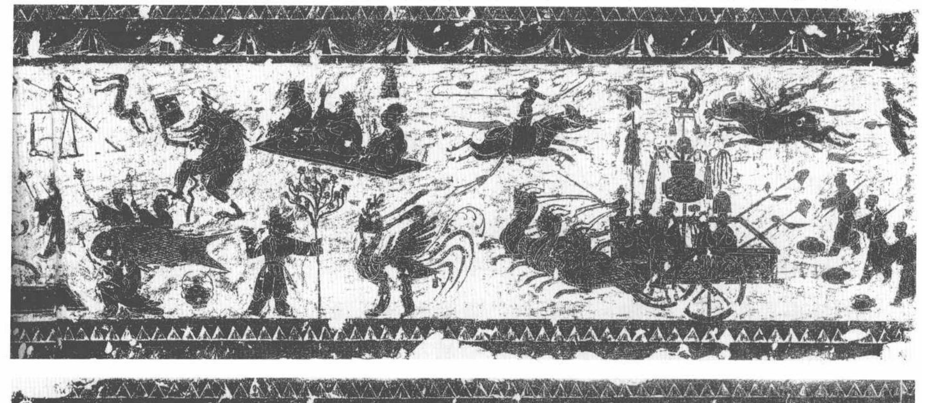
（天兴）六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高緪百尺、长蹻、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。

道武帝拓跋珪依随汉晋之旧，重修礼乐，目的是“和神人、协三才，宁万国”。在这里，“诸畏兽”和麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎、鱼龙、辟邪、鹿马仙车等项并列，是一种独特的宫廷乐舞类型，且一如汉晋之旧，结合汉代画像砖石来看（如沂南东汉墓），前面提到的大型乐舞表演场面几乎都出现了（图15、图16）。但汉、西晋百戏乐舞中“诸畏兽”一项却面目不清，一则文献无记载，二则图像不典型。

与道武帝的“畏兽”宫廷乐舞表演最为相似的是东汉末出现的方相、十二兽逐疫仪式。《后汉书·志第五·礼仪中》记载：

先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。夜漏上水，朝臣会，侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事，皆赤帻陛卫，乘舆御前殿。黄门令奏曰："侲子备，请逐疫。"于是中黄门倡，侲子和，曰："甲作食凶，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不详，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨、穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮！"因作方相与十二兽舞。欢呼，周遍前后省三过，持炬火，送疫出端门。

十二兽中，除雄伯、强梁、祖明等神名之外，其他如甲作、胇胃、揽诸等几乎都不可解。在元氏墓志十八畏兽中，挟石、啮石、掣电、懽憘、寿福、礔电、廻光、捔远、长舌等称谓都好解释，其语义指向明确，或者和图像之间存在着明显的对应关系。不好解者为攫天、蛿蠄、拓仰、拓远、发走、擭天、挠撮、乌擭、攫撮等项。乌擭沿用古称，似无疑义，赵万里先生释蛿蠄为蛿螭，可以与啮噬蛇虫类的畏兽得到对应。攫天、拓仰、拓远、擭天、攫撮、发走、挠撮可以在汉语字义上勉强得到解释。虽



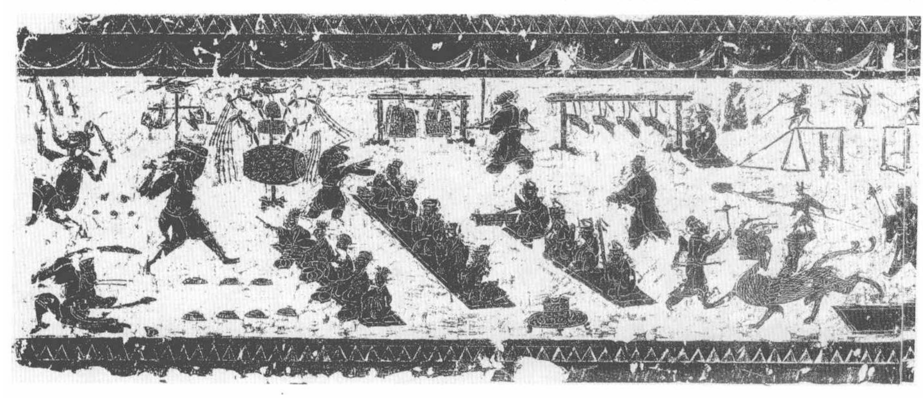


图15　沂南汉墓中室东壁横额画像，东汉晚期，1953年3月沂南北寨出土，石藏沂南北寨汉画像石墓博物馆，图见《中国画像石全集·一·山东汉画像石》，济南，山东美术出版社。

图16　沂南汉墓中室东壁横额画像

然施安昌先生曾猜测“十八拜火教神名”是外来神名的汉语译词，但我们还是想在汉宫十二兽的名称中找到一点启示。在元氏墓志十八畏兽中，最有意思的是“攫撮、发走、挠撮”，联系到“十二兽乐舞”，我很想做一个猜测，即：

攫撮——甲作的转音

发走——胇胃（胄）的转音，

而挠撮则殊难解释，或是揽诸的形音讹变。从字面上看，如果和汉宫十二兽名称相比，元氏墓志上的这几项题铭更合理，如攫撮的头像即为猛禽，再配以利爪，最合乎攫撮（甲作）的含义（图17）。这类猜测可以帮助我们思考两个问题：一是汉宫十二兽乐舞中“甲作、胇胃（胄）、揽诸”无法训读的问题；二是北魏“诸畏兽”乐舞何以“一如汉晋之旧”的问题。

除了文献，元氏墓志畏兽图像也很难在汉画中得到准确对应，其中最重要的是肩翅。汉画中的人形神怪仅有小小的毛翅，而没有硕大的彩色翅膀，或所谓的“焰肩”。而北朝畏兽的翅膀一缕一缕甩在肩后，类似披散、狂乱的头发。或者像《楚辞大招》描述的蓐收那样：“豕首纵目，被发鬤只；长爪踞牙，俟笑狂只。”

汉画中的神像或神怪故事，有一部分可以在大型乐舞表演中找到原型。而在汉宫方相、十二兽及北魏“诸畏兽”大型乐舞表演中，演员只能选择人形的怪物。或者相反，本来不像人的怪物因为有人去演，也变得越来越像人了。从人形这一角度来看，汉画中的有翼神怪与萧宏墓畏兽、元氏墓志畏兽和敦煌畏兽明显是同一类型。如果以元氏墓室畏兽石刻为标准像，其特征就是前面描述的那样：兽面人身，肩生羽翼，抓踏如狂。这也是北魏至初唐时期相对统一、稳定的畏兽图像。这种形象，有些沿用了山海经古图神兽的名称、形象，有的是新添加的，添加的依据是汉晋、北魏新出现的“诸畏兽”乐舞。

在此基础上，畏兽图案分别被佛教徒、祆教徒或信守儒家礼仪的人加以利用。在今天，这类形象频频出现，我们看到的最近的一个例子是2007



图17　元氏墓志中的乌擭、礔电、攫撮

年8月底河南安阳固岸北朝墓地考古发掘的初步报告，其中M57墓室内随葬一座围屏石榻，石屏内壁雕孝子图十二幅图。石榻中部十二幅图画，内容为青龙、白虎和麒麟等珍禽怪兽，三个脚上各浮雕出一个畏兽。此墓出土有墓志砖一块，上面有“武定六年二月廿五日，谢氏冯僧晖铭记”几个字。

墓室壁画中的畏兽，更是屡见不鲜。较著名者，如北齐崔芬墓、东魏茹茹公主墓壁、河北磁县湾漳北朝墓（图18）、洛阳孟津北陈村北魏王温壁画墓、洛阳北魏元怿墓壁画等等。更多情况请参考附录。[28]

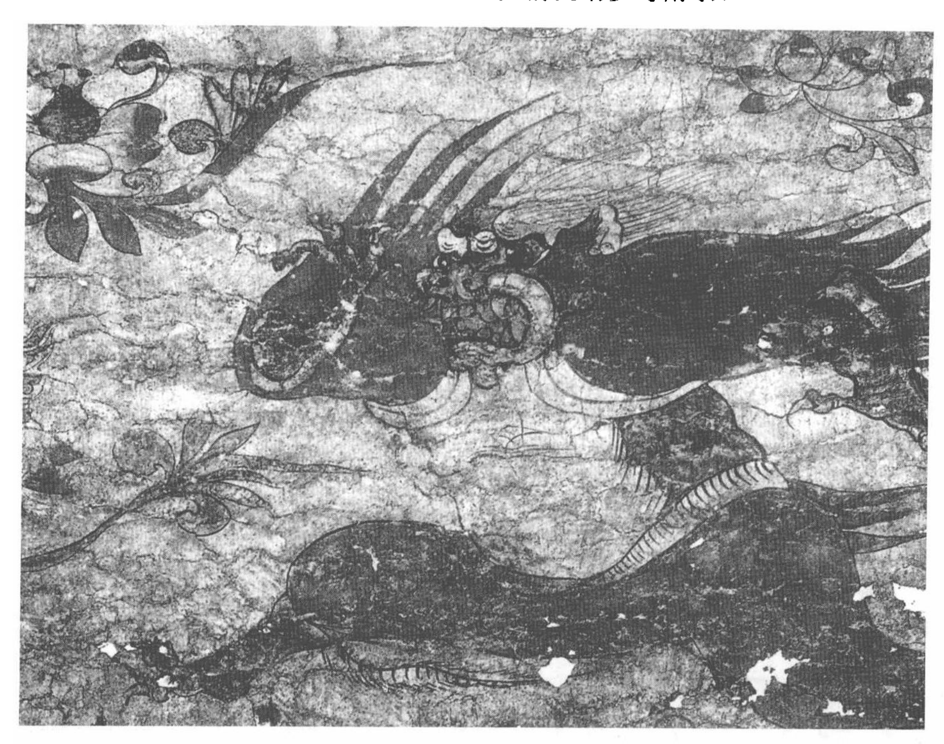


图18　河北湾漳大墓畏兽

四　小结

南北朝是佛教、儒家礼教、道教、波斯火祆教……杂糅共处的时代，畏兽图像恰好就处在一个交叉点上，所涉及的问题极为复杂。不同的教义、不同的信仰均使用了同一类图像，这就使研究者产生很大分歧，在图像与观念、实物与文献之间不断落入陷阱，在考订畏兽称谓，辨证畏兽形象源流时经常产生困惑。

畏兽的特殊之处就在于图像组合有内在的稳定性，且不易受文献的影响，不同类型的作品，经常会沿用固定的技巧和图式。对刻工或画工而言，这些并不具有任何象征意义，他们在大多数情况下要揣摩出资者的心意，而后按照特殊的要求对长久流传的图案稍稍加以变化。同样是畏兽雕

刻，响堂山北洞的风格就偏于拘谨，更为程式化，趣味阴郁、凝重。而巩县石窟寺的畏兽则自由灵动，跳走如飞。前者是陵葬装饰，而后者服务于在世的帝王，多少带有炫耀的色彩。另外，畏兽的组合图案有明显的汉地渊源（如敦煌西魏285窟），但在南北朝时期，它已经与伏羲、女娲、蜚蠊、开明等等形象渐渐脱离了关系，开始在佛教和袄教造像体系中重新组合，甚至还发展出了独立的名称和图像谱系。在巩县石窟寺，它几乎和佛教神王并驾齐驱。在安阳北齐粟特贵族墓石阙上，它又和粟特贵族的祭祀行列一同出现。由此可见，图像的意义要在具体的“创作方案”中进行考察。

初唐之后，中国的上古神物灵怪逐渐隐退，这是图像史上极大的转折点。佛法大盛，导致佛教、道教的神名及图像谱系渐趋稳定，这一点可以在莫高窟得到验证，从唐以后的画学科目中也可以看出眉目。唐以后，山水画兴起，中国绘画渐渐脱离了神怪、升仙、故实画的主体，文人山水形成了新的心灵路标。在随后的岁月中，畏兽的影子渐渐消失，只有某些镇墓俑还多少保留了畏兽的影子（图19），有的则继续向东方的朝鲜半岛传递（图20）。

图19　陶镇墓俑，高84厘米，唐天宝三年（744），1954年陕西西安出土，图见《中国古文物》，人民美术出版社，1962年7月，第190页。

图20　建筑构件，百济王朝，约610年，赤陶，长宽各28厘米，首尔，韩国国立博物馆藏





附录：畏兽资料简表

类目	年代	名称	收藏地或出土地点	位置	参考文献
卷轴	东晋	洛神赋图	辽宁省博物馆		陈葆真“从辽宁本《洛神赋图》看图像转译文本的问题”，《国立台湾大学美术史研究集刊》，2007年9月，第23期，第1-50页。
南朝陵墓雕刻	526年	萧宏墓碑	栖霞区仙宁乡张库村	碑侧、碑额浮雕。	常盘大定、关野贞《支那文明史迹》，日本法藏馆（东京），1939-1941年。 姚迁等，《六朝艺术》，文物出版社，图57。
	梁	萧景墓神道西侧石柱浮雕	栖霞区十月村	柱额下方、柱础浮雕。	
石窟寺	约517-528年	线刻、浮雕	巩县石窟	第1、3、4窟	河南省文物研究所《中国石窟·巩县石窟寺》，文物出版社，1989年8月，第227页。
	约公元534-547年	北齐高欢陵葬雕刻	北响堂山	北洞	大阪市立美术馆《六朝の美术》，图277，“响堂山走兽”一节。
墓室壁画	西晋	画像砖墓	敦煌佛爷庙湾	133号墓照墙	戴春阳《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》，文物出版社，1996年。郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》，文物出版社，2002年12月。
	550年	茹茹公主墓壁画	河北省磁县城南大冢营村北	门墙、墓道东壁	磁县文化馆《河北磁县东魏茹茹公主墓发掘简报》，《文物》1984年第4期。
	551年	崔芬墓壁画	山东省临朐县冶源镇海浮山南坡	北、东、西三壁	山东省文物考古研究所、临朐县博物馆《山东临朐北齐崔芬壁画墓》、《文物》2002年第4期。吴文淇（Wu Wenqi），“Painted Murals of the Northen Qi Period”，Orientations，vol.29，no.6，June 1998，pp.60-9。
	570年	娄叡墓壁画	山西省太原市晋祠公社王郭村	东壁	山西省考古研究所、太原市文管会《太原市北齐娄叡墓发掘简报》，《文物》1983年第10期。
	571	徐显秀墓壁画	山西省太原市迎泽区郝庄乡王家峰村东	石门上方及南壁墓门上方	山西省考古研究所、太原市文物考古研究所《太原北齐徐显秀墓发掘简报》《文物》2003年第10期。《中国文物报》2003年1月1日，《太原北齐徐显秀墓显露全貌》。

类目	年代	名称	收藏地或出土地点	位置	参考文献
	北齐	高氏帝陵壁画	河北省磁县湾漳村	墓道东壁等处	徐冀光《河北磁县湾漳北朝大型壁画墓的发掘与研究》，《文物》1996年，第9期。中国社会科学院考古研究所邺城考古队《河北磁县湾漳北朝墓》，《考古》1990年7期。中国社会科学院考古研究所，河北省文物研究所编著《磁县湾漳北朝壁画墓》，科学出版社2003年3月。
	647年	昭陵礼泉李思摩（阿史那思摩）墓			
画像石棺、石棺床、石榻、石屏风	522年	冯邕妻元氏墓志	1926年河南洛阳出土，现藏美国波士顿美术馆。	志盖四隅，志座四周	赵万里《汉魏南北朝墓志集释》，科学出版社，1956年版，第171页。施安昌《北魏冯邕妻元氏墓志纹饰考》，《故宫博物院院刊》，1997年第2期。
	524年	元谧墓志及石棺	1930年洛阳城西李家凹南地出土，河南省洛阳博物馆藏拓。美国the Minneapolis Institute of Art 藏石。	志盖及棺帮	赵万里《汉魏南北朝墓志集释》第271页，科学出版社，1956年版。《瓜茄》5号，大阪，瓜茄研究所，1939年。 汪跃进（Eugene Y.Wang），“Coffins and Confucianism—The Northern Wei Sarcophagus in the Minneapolis Institute of Art”，Orientations，pp.56-64。
	524年	元昭墓志	现藏西安碑林博物馆		赵万里《汉魏南北朝墓志集释》，第78页。
	526年	侯刚墓志			赵万里《汉魏南北朝墓志集释》，第274页。
	526年	元乂墓志			洛阳博物馆《河南洛阳北魏元乂墓调查》，《文物》1974年12期。
	529年	苟景墓志	1928年河南洛阳徒沟村出土，西安碑林博物馆藏。	志盖两侧，纵68厘米，横74厘米。	施安昌《北魏苟景墓志及纹饰考》，《故宫博物院院刊》1998年第2期。 赵万里《汉魏南北朝墓志集释》第49页。 张广达《吐鲁番出土汉语文书中所见伊朗地区宗教踪迹》，《敦煌吐鲁番研究》第4卷，北京大学出版社，1999年版。
	529年	尔朱袭墓志	1928年河南洛阳张家凹村出土	志盖，纵73厘米，横72厘米。	赵万里《汉魏南北朝墓志集释》，第287页，科学出版社，1956年版。
	534年	王悦及郭夫人墓志	1927年洛阳出土		施安昌《善本碑帖论集》

类目	年代	名称	收藏地或出土地点	位置	参考文献
	北魏	石棺线刻	1977年洛阳浐河上窑出土，洛阳博物馆藏。	石棺棺底右侧	洛阳博物馆《洛阳北魏画像石棺》，《考古》1980年第3期。
		石棺床，多件	洛阳古代艺术博物馆		郭玉堂访记、王广庆校录《洛阳出土石刻时地记》，洛阳商务印书馆、洛阳中华书局发行，1941年。 洛阳市文物管理局、洛阳市文物工作队编《洛阳出土墓志目录》，朝华出版社，2001年。 黄明兰《洛阳北魏世俗石刻线画集》，人民美术出版社，1987年。
	北朝	石棺床	河南沁阳出土	石床	邓宏里、蔡金法《沁阳县西向公社粮所发现北朝墓及画像石棺床》，《中原文物》1983年第1期。
	北朝	石棺线刻	美国堪萨斯州纳尔逊—阿特肯斯美术馆藏	石棺床围屏两面分别刻孝子传及畏兽图像	长广敏雄《六朝时代美术の研究》，东京，美术出版社，1969年，第107-141页。
	北齐	石棺床构件	加拿大皇家安大略博物馆	长210.2厘米	孙迪《�电造像一览表》
	579年	安伽墓石棺床	西安市未央区大明宫乡土。陕西省考古研究所藏。	床足部位，长228厘米，宽103厘米，高117厘米。	陕西省考古所《西安发现的北周安迦墓》，《文物》2001年第1期。 《西安北郊北周安迦墓发掘简报》，《考古与文物》2000年第6期。
	北周	石棺	陕西省石刻博物馆藏，陕西省咸阳出土。	石质，左帮	孙迪《磚电造像一览表》
	548年	围屏石榻	2007年8月底河南安阳固岸北朝墓地M57墓	石榻腿	
	北齐	北齐粟特贵族墓石阙一对	约1922年出土于安阳，现藏德国科隆东亚文化博物馆	正面及侧面上部，高71.5厘米，宽74厘米。	A.V.Le.Coq,Bilderatlas zur kunst und kultur geschichte mittel-Asiens. Berlin.1924。 G. Scaglia, Centrsl Asians on a Northern Chi Gata Shrine, Artibus Asiae 21, 1, Ascona, 1958; 施安昌《北齐粟特贵族墓石刻考》，载《善本碑帖论集》，紫禁城出版社，2002年出版。姜伯勤《安阳北齐石棺床画像石的图像与入华粟特人的袄教美术》，《艺术史研究》1999年第1辑。

类目	年代	名称	收藏地或出土地点	位置	参考文献
	北周（57年）	围屏石榻	西安北周康业墓，2004年4月出土	石榻腿，榻板正面线刻兽首	西安文物保护考古所《西安北周康业墓发掘简报》，《文物》2008年第6期。 郑岩《北周康业墓石榻画像札记》，《文物》2008年第11期。
	579年	围屏石榻	西安北周安伽墓，西安北郊龙首源出土。	石榻腿	陕西省考古所《西安发现的北周安伽墓》，载《文物》2001年第1期。 《西安北郊北周安伽发掘简报》，《考古与文物》2000年第6期。 韩伟《北周安伽墓围屏石榻之相关问题浅见》，《文物》2001年第1期。
	北朝晚期或隋代	天水隋唐墓围屏石床	甘肃省天水市博物馆藏，天水市市区石马坪出土。	石床	天水市博物馆《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，载《考古》1992年第1期。
	北朝墓石床		赛努什博物馆（Museum Cernuschi），	石床	Giles Behuin,Apropos du Gang du Musee Cernuschi,Collections Parisiennes,No.4/Octobre,1998。
	北朝石床		旧金山亚洲艺术博物馆（The Asian Art Museum of San Francisco）	石床	施安昌《火坛与祭司鸟神》，紫禁城出版社，2004年12月。
	隋代	石棺	陕西省咸阳出土，陕西省历史博物馆	石质，棺帮。尺寸不详。	孙迪《�电造像一览表》
祭坛	北魏正光年间	弥勒祭坛	美国纽约大都会艺术博物馆	金铜，高60厘米。	孙迪《磚电造像一览表》
造像碑	北齐天宝二年（公元551年）	造像碑	美国宾夕法尼亚州大学博物馆	佛龛上方,高98厘米。	孙迪《磚电造像一览表》
	北魏至北周	造像碑或大型造像底座	户县祖庵		呼林贵《户县祖庵发现的特殊石棺》，《文博》2005年第1期。
佛说法龛像	唐代	佛说法龛像	日本高野山金刚峰寺	木质，高23.8厘米。	孙迪《磚电造像一览表》

类目	年代	名称	收藏地或出土地点	位置	参考文献
铜镜	唐代		日本静冈村上开明堂	金铜，直径21.8厘米。	孙迪《碑电造像一览表》
建筑构件	北齐	建筑构件	美国丹佛艺术博物馆。传出河北。	石质，高26.7厘米。	孙迪《碑电造像一览表》
				彩釉	《六世纪的几件彩釉》Tina Pang, "Some Chinese Glazed Tiles of the 6th Century," Oriental Art 44, no. 4 (1998/99). pp. 61 – 68.
	百济约公元610年	建筑构件（浮雕）	韩国首尔，韩国国立博物馆	赤陶，长、宽各28厘米。	
画像砖	南朝	画像砖	湖北襄阳贾家冲墓出土		襄樊市文物管理处《襄阳贾家冲墓画像砖》，《江汉考古》1986年第1期。
	南朝	画像砖	邗江包家1号墓		扬州博物馆《江苏邗江发现两座南朝画像砖墓》，《考古》1984年第3期。
	南朝	画像砖	常州戚家村墓		常州市博物馆《常州南郊戚家村画像砖墓》，《文物》1979年第3期。

注 释

【1】德国柏林东亚文化博物馆藏有两件汉阙型石刻，其中有两个相对的畏兽。祆教艺术史专家俄国马尔夏克教授认为，这两个守护神相对而立，“这种情况在粟特壁画上也有过”。参阅P.Marshak，“Le programme iconographique des peintures de la ‘Salle des Ambassadeurs’ a Afrasiab (Samarkand).” Arts Asiatiques. Tome XLIX. 1994. pp. 1-20.施安昌先生据此进行推测，认为“拓仰”诸神也有可能来自波斯，或由其他国家演变而来。由于畏兽在祆教墓葬中频繁出现，所以有学者认为，畏兽也可能来自中亚和西亚的祆神神像粉本。问题的关键是，在非祆教的图像系统中，也有大量的畏兽形象；而且，在粟特或波斯艺术中的有翼人形神兽、神灵或“英雄”，并不比沂南汉墓神兽更接近畏兽。

【2】参阅林巳奈夫《兽环与铺首的若干问题》，《东方学报》第57册，京都，1985年。

【3】参阅姜伯勤“有翼天神图像图像与北朝畏兽天神图像比较”，《敦煌宗教艺术与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年11月，第65页。

【4】施安昌：《火坛祭司与鸟神》，紫禁城出版社，2004年12月，第80页。

【5】饶宗颐：《<畏兽画>说》，《澄心论萃》，上海文艺出版社，第265-266页。

【6】 不过李零先生也提到，周原甲骨有个“由”字，夏含夷（Edward Shaughnessy）教授考证为“思”字。见夏含夷《试论周原卜辞由字，兼论周代贞卜之性质》，收入《古文字研究》，第17辑，北京，中华书局，1989年，第304-323页。

【7】马倡仪：如《南山经》：“有兽焉，其状如禺而白耳，伏行人走，其名曰狌狌。”郭璞注：“禺似猕猴而大，赤目长尾，今江南山中多有。说者不了此物，名禺作牛字，图亦作牛形，或作猴，皆失之也。”《北次二经》：“有兽焉，名曰狍鸮，是食人。”郭注：“为物贪惏，食人未尽，还害其身，像在夏鼎，《左传》所谓饕餮是也。”其《图赞》曰：“图形妙鼎，是谓不若。”《海外南经》郭氏为羽民国作注：“能飞不能远，卵生，画似仙人也。”《海外南经》郭氏为讙头国作注：“画亦似仙人也。”郭氏为厌火国作注：“言能吐火，画似猕猴而黑色也。”《海外南经》郭氏为离朱作注：“今图作赤鸟。”《海内北经》郭氏为冰夷作注：“画四面各乘灵（云）车，驾二龙。”参阅马昌仪：《古本山海经图说·序》，山东画报出版社，2001年7月。

【8】除《山海经》之外，描绘物怪的图画文献还有春秋时期楚左史倚相的《训典》、《八索》，以及战国时期绘在庙堂墙壁、丝帛、漆器等物品上的图像等。请参阅过常宝：《论上古动物图画及其相关文献》，《文艺研究》，2007年第6期。

【9】目前所知《洛神赋图》共七件，传为顾恺之者为四件：北京故宫博物院藏本、辽宁省博物馆藏本、美国弗利尔美术馆藏本及台北故宫博物院所藏一件册页。实际上，张彦远《历代名画记》提到的《洛神赋图》作者是司马绍（299-325），朱景玄《唐朝名画录》提到的《洛神赋图》作者是陆探微（约416-485），元人汤垕《画鉴》提到《洛神赋图》的作者是顾恺之。更详细情况请参阅陈葆真，《从辽宁本<洛神赋图>看图像转译文本的问题》，《国立台湾大学美术史研究集刊》2007年9

月，第23期，第1-50页。

【10】唐兰：《试论顾恺之的绘画》，《文物》，1961年第6期。

【11】林树中：《传为陆探微作<洛神赋图>弗里尔藏卷的探讨》，《南通师范学院学报》2001年9月第17卷第13期。

【12】丁福保编纂：《佛学大辞典》，文物出版社，1984年1月第1版。

【13】《大唐内典录卷·卷七》称："宋景平年（423-424）佛陀什于扬都译萨婆多毘尼毘婆沙(九卷) 大比丘三千威仪经(二卷) 毘尼母论(八卷) 大爱道比丘尼经(二卷) 《舍利弗问经》(十一纸已下并失译)"。

【14】参阅姜伯勤《中国祆教艺术史研究》第十四章"莫高窟322窟持动物畏兽图像"，三联书店，2004年4月版，第219页。另外，姜伯勤先生也对畏兽做过系统的分析，并用"畏兽天神"来概括祆教中的畏兽图案，参阅姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》"有翼天神与北朝畏兽天神图像的比较"一节。

【15】长广敏雄：《六朝时代美术の研究》，东京：美术出版社，1969年。

【16】长广敏雄：《六朝时代美术の研究》，东京：美术出版社，1969年，第107-141页。

【17】长广敏雄：《六朝时代美术の研究》，东京：美术出版社，1969年，第113-114页。

【18】参阅《石刻史料新编》（第三辑）第一册第299页，新文丰出版公司，1986年7月初版。郑岩先生认为，这件石刻有可能是一件伪品。

【19】宿白：《参观敦煌第285窟札记》，注20，《文物参考资料》，1956年第2期，第20-21页。

【20】关百益：《河南金石志图正编》，河南通志馆印行，1933年。

【21】陈明达：《巩县石窟寺的雕凿年代及特点》，《巩县石窟寺》，文物出版社，1989年8月版，第199页。

【22】安金槐，贾峨：《巩县石窟寺总叙》，《巩县石窟寺》，文物出版社，1989年8月版，第227页。

【23】参阅孙迪：《流失海外响堂山石窟造像新识》，《敦煌研究》，2006年第2期，第19页。

【24】参阅施安昌：《北魏冯邕妻元氏墓志纹饰考》，《故宫博物院院刊》1987年第2期，第77页。另外，黄明兰先生曾对这些畏兽的名称、含义做过注释，见洛阳博物馆：《洛阳北魏画像石棺》，《考古》1980年第3期，第238-241页。

【25】卜寿珊：《中国六世纪初的元氏墓志上的雷公、风神图》，《敦煌研究》，1991年第3期，第43页。

【26】同上，第46页。

【27】参阅施安昌：《北魏冯邕妻元氏墓志纹饰考》，《故宫博物院院刊》1987年第2期。

【28】部分统计材料可以参阅施安昌"六世纪前后祆教文物叙录"，见《火坛与祭司鸟神》紫禁城出版社2004年12月，第186-195页；孙迪《礔电造像一览表》，见《响堂山石窟——流失海外石刻造像研究》，外文出版社，2004年版，第93-94页。

书籍之为艺术

——赵孟頫的藏书与《汲黯传》

范景中

以“书籍之为艺术”来纪念贡布里希百年诞辰，主要有两个原因，一是贡布里希的藏书在中国美术学院落户，我们每天都在和他交流，二是贡布里希发表的第一篇论文“一首中国诗译成德语时的问题”（1930）其实是从中国古籍开始的。所以这次是想从艺术史的角度讨论古籍。它共分三个部分，第一部分讲叙事，第二部分讲鉴定，第三部分讲材料和理论之间的张力。

贡布里希在谈到一种技术如何会独立成为一种艺术时说：“有些艺术家认识到，艺术必须在程式的上下文中才能发展起来。人们必须创造、发展并逐渐改进这些程式，使它们达到令人赞叹的绝妙程度。可当代的批评家们并不关注和期待这种程式的改进。他们总是想有新的艺术。换句话说，他们感兴趣的是新样式、新风格、新运动、新宣言和新花招，而不是非常缓慢的渐进改良过程。在我看来，只有这种渐进改良的过程才能产生艺术。例如，中国的书法就是经过了几个世纪的渐进改良才变成艺术，当交流手段的汉字其程式和传统在发展中确立下来之后，人们才可以欣赏那些微妙的简练的手法，和标志一位汉字书法家特色的偏离规范而富有表现力的笔法。我们可以设想几乎任何东西都能变成艺术，比方说，古秘鲁人的结绳语如果能够得到这样的渐进改良，也能变成一种艺术。只是这种发展并非一夜就可完成，它需要时间。我觉得，这一时间并非招之即来。”[1]

受此启发，我想讨论一下书籍之为艺术。但我不想细致地追溯书籍的历史，和它的漫长的改良过程，而是从一百年前的一段话开始。

光绪三十三年，王国维先生发表〈古雅之在美学上之位置〉，述美的两种形式说，第一种为材质（内容），第二种为表现技巧（形式），然后举例曰：“三代之钟鼎，秦汉之摹印，汉魏六朝唐宋之碑帖，宋元之书籍

等，其美之大部，实存于第二形式。”[2]其中列书籍为美的对象，这大概是近人的首次表述。其时为公元1907年夏，先生三十一岁。

从书史看，宋人刻书的艺术水准，超前越后，无可匹敌。在宋板书的收藏中，赵孟頫（1254-1322）的藏书虽后世所知寥寥，但在传世的铭心绝品中，有一部却最霁心悦目，未见有何书比它还更令人艳羡，这就是人们频频称颂的《汉书》。

一 《汉书》的故事

明末的鉴赏家刘体仁（1612-1677）《七颂堂识小录》说："宋板书所见多矣，然未有踰《前汉书》者。于中州见一本，本出王元美家，前有赵文敏小像，陆师道（1511-1574，师事文征明）亦写元美小像于次帙，标签文衡山八分书。”[3]

这一简述，寥寥五十几字，却是当时鉴赏家的共识。高濂《遵生八笺》论宋板书之美，独标《汉书》为佳，其说："余见宋刻大板《汉书》，不惟内纸坚白，每本用澄心堂纸数幅为副。今归吴中，真不可得。”[4]此即赵孟頫旧藏本，吴中即指王元美家。王元美名世贞（1526-1590），明苏州府太仓人，自号凤洲，又号弇州山人。嘉靖二十六年进士，官刑部主事，后累官刑部尚书。好为古诗文，始与李攀龙（1514-1570）主文盟，主张文不读西汉以后作，诗不读中唐人集，以复古号召一世。与李攀龙等称后七子。《列朝诗集小传》说："于麟既殁，元美著作日益繁富，而其地望之高、游道之广，声力气义，足以翕张贤豪，吹嘘才俊。于是天下咸望走其门，若玉帛职贡之会，莫敢后至。”[5]张应文，一位活动在嘉定和苏州一带的收藏家，与王世贞相善，在他的《清秘藏》中也说："余向见元美家班范二书，乃真宗朝刻之秘阁特赐两府者。[6]无论墨光焕发，纸质坚润，每本用澄心堂纸为副，尤为精绝。前后所见《左传》、《国语》、《老》、《庄》、《楚辞》、《史记》、《文选》、诸子、诸名家诗文集、杂记、道释等书约千百册，一一皆精好。较之元美所藏，不及多矣。”[7]

王世贞自己也说："余平生所购《周易》、《礼记》、《毛诗》、《左传》、《史记》、《三国志》、《唐书》之类，过三千馀卷，皆宋本精绝。最后班范二书，尤为诸本之冠。”"前有赵吴兴小像，当是吴兴家入吾郡陆太宰，又转入顾光禄。[8]余失一庄而得之。”[9]

王世贞以一庄的代价换得《汉书》，真是惊人的豪举，以致后来再见到赵孟頫旧藏的《六臣注文选》，便只能且恋恋且怅怅了。《文选》卷五后有王氏跋，口气大变："余所见宋本《文选》，亡虑数种。此本缮刻极精，纸用澄心堂，墨用奚氏，[10]旧为赵承旨所宝。往见于同年生朱太史

家，云得之徐太宰所。[11]几欲夺之，义不可而止。太史物故，有客持以见售，余自闻道日，束身团焦，五体外俱长物。前所得《汉书》已授儿辈，不复置几头，宁更购此，因题而归之，吾师得无谓余犹有嗜心耶！壬午春日，世贞书于昙阳观大参同斋中。”[12]壬午为万历十年（1582），其时王氏五十六岁，而《汉书》也已送给了儿子。

王世贞六十四岁去世，估计逝后时间不长，《汉书》就脱手。他的儿子王士骐也有跋说：“此先尚书九友斋中第一宝也。近为国税，新旧并急不免，归之质库中，书此志愧。”[13]士骐乃世贞长子，字冏伯，万历十七年进士，官至吏部员外郎，亦能文，刚直之士，钱谦益很是揄扬。

钱谦益（1582-1664）可能是私家藏书史上最有名的人，他的绛云楼冠绝大江南北。《汉书》几经转手，到了他的书架。书中留下了他的数通跋语，由此可知《汉书》的珍异及命运。可以说，此书在钱谦益的生命中是如此重要，连诋毁他的《牧斋遗事》也对它大书一笔，演义为故事：

大江以南，藏书之富，无过于钱。自绛云楼灾，其宋元精刻皆成劫灰。世传牧斋《绛云楼书目》，乃牧翁暇日想念其书，追录记之，尚遗十之三。惟故第在城东，其中书籍无恙，北宋前后《汉书》幸存焉。初，牧翁得此书，仅出价三百余金。以《后汉书》缺二本，售之者故减价也。牧翁宝之如拱璧，遍属书贾，欲补其缺。一书贾停舟于乌镇，买面为晚餐。见铺主人于败簏中取书二本作包裹具，谛视则宋板《后汉书》也。贾心惊，窃喜，因出数枚钱买之，而首页已缺。贾向主人求之，主人曰：“顷为对邻裹面去，索之可也。”乃并首页获全，星夜来常。钱喜欲狂，款以盛筵，予之廿金。是书遂成完璧。其纸质墨色，炯然夺目，真藏书家不世宝也。入本朝，为居要津者取去。[14]

故事中记两《汉书》因藏城东而未毁，殆误。《初学集》卷八十五〈跋前后汉书〉云：

赵文敏家藏前后汉书，为宋椠本之冠。前有文敏公小像。太仓王司寇得之吴中陆太宰家。余以千金从徽人赎出。藏弃二十馀年。今年鬻之于四明谢象三。床头黄金尽，生平第一杀风景事也。此书去我之日，殊难为怀。李后主去国，听教坊杂曲，“挥泪对宫娥”，一段凄凉景色，约略相似。[15]

熟悉藏书史的人大概会问，大名鼎鼎的汲古阁就在眼前，钱谦益为什么不把《汉书》售与毛氏，而要售与自己的情敌。查《牧斋尺牍》致毛晋的信最多，共四十六首，比给钱曾的还多，但却没有一首言此。幸好，与

李孟芳的十三通信中有三通涉及此事。第一通云："子晋并乞道谢。《汉书》且更议之，不能终作箧中物也。归期想当在春夏之交，把臂亦非远矣。"（似写于崇祯十一年）第十通："岁事萧然，欲告羅于子晋。藉兄之宠灵，致此质物（即《汉书》），庶几泛舟之役有以藉手，不致作监河侯也。以百石为率，须早至为妙，少缓则不及事矣。"第十二通："空囊岁莫，百费蝟集。欲将弇州家《汉书》，绝卖与子晋，以应不时之需。乞兄早为评断。此书亦有人欲之，意不欲落他人之手。且在子晋，找足亦易办事也。幸即留神。"[16]但最终未入毛晋手。此似为崇祯十五年岁杪之事，第二年癸未，即崇祯十六年（1643），明朝灭亡的前一年，钱谦益为了应付建造绛云楼的费用，不得不卖掉宝爱的《汉书》与四明谢三宾。陈寅恪先生说，"牧斋售书之日，与绛云楼上梁之时，相距甚近。两事必有相互关系无疑"。[17]

黄丕烈《士礼居藏书题跋记》卷五"唐女郎鱼玄机诗一卷，宋刻本"条云："朱承爵字子儋，据《列朝诗集小传》，知为江阴人。世传有以爱妾换宋刻《汉书》事。其人亦好事之尤者。唐女郎何幸，而为其所珍重若斯。"[18]此处黄氏误记，朱承爵当为朱大韶，曾以一美婢换宋椠袁宏《后汉纪》。钱谦益则终以《汉书》换取绛云楼，以供柳如是安居。

钱氏《有学集》卷四十六又有〈书旧藏宋雕两汉书〉一通云："赵吴兴家藏宋椠两汉书，王弇州先生鬻一庄得之陆水邨太宰家，后归于新安富人。余以千二百金从黄尚宝购之。崇祯癸未，损二百金，售诸四明谢氏。[19]庚寅（1650）之冬，吾家藏书尽为六丁下取。此书却仍在人间。然其流落不耦，殊可念也。今年游武林，坦公司马携以见示，谘访其赝。予从臾劝亟取之。司马家插架万签，居然为压库物矣。呜呼！甲申之乱，古今书史图籍一大劫也。庚寅之火，江左书史图籍一小劫也。今吴中一二藏书家，零星捃拾，不足当吾家一毛片羽。见者誇诩，比于酉阳羽陵。书生饿眼见钱，但不在纸裹中，可为捧腹。司马得此十箧，乃今时书库中宝玉大弓，当令吴儿见之，头目眩晕，舌吐而不能收。不独此书得其所归，亦差足为绛云老人开颜吐气也。劫灰之后，归心空门，尔时重见此书，始知佛言，昔年奇物，经历年岁，忽然覆睹，记忆宛然，皆是藏识变现。良非虚语。而吕不韦顾以楚弓人得为孔老之云，岂为知道者乎？司马深知佛理，並以斯言谂之。岁在戊戌（1658）孟夏二十一日重跋于武林之报恩院。"[20]

文中提到的"黄尚宝"，即黄正宾，也是新安人，家素封，以赀入官为中书舍人，与东林党人友善，万历中，因为抗疏弹劾首辅申时行，下狱，削职为民。这件事使他在士夫清流间获得了广泛的声誉，明熹宗继位后，他得以故官起用，再迁为尚宝少卿。牧斋从他手中购得此书，已在他的晚年，书中留存的一枚"黄印正宾"白文方印，印证了牧斋的记录。

周容《春酒堂文存》卷三〈宋刻两汉书记〉也述及此事，其曰："戊

戊春张新乡招钱虞山先生集藩司署斋，出宋刻两《汉书》，问虞山曰：‘闻是书向属先生藏弆，然否？’先生曰：‘然也。是书原赵吴兴物，故上存吴兴画像，凡十箧，王凤洲司寇鬻一庄以得之陆太宰家，后归予绛云楼中。癸未质千金于四明谢氏。今竟属公耶？’因共展玩，果见吴兴画像撮笠而缨缨。虞山为作文题其后，皈诸佛教，欲以忘得失也。此如目前事。不数年，新乡以文字中孽，死塞外，不知是书所归矣。”[21]

张新乡即坦公司马，名张缙彦，新乡人，明崇祯四年进士，累官兵部尚书。李自成入京，率百官表贺。后又降清，顺治十七年，因刻《无声戏》，自称“不死英雄”，被流放宁古塔而死。尔时他正在浙江左布政使的任上。此后，钱谦益为张坦公《依水园文集》作序，长至千馀言，陈寅恪先生以为有欲感动张氏，取两汉书还归旧主之意。另：初学集卷八十五所载第二通跋语，牧斋亦尊张氏嘱为之重录，其云：

京山李维柱字本石，本宁先生之弟也。书法橅颜鲁公。尝语余，若得赵文敏家《汉书》，每日焚香礼拜，死则当以殉葬。余深愧其言。[22]

陈寅恪先生又评论说：“牧斋平生有二尤物。一为宋椠两《汉书》，一为河东君。其间互有关联，已如上述。赵文敏家《汉书》，虽能经二十年之久‘每日焚香礼拜’，然以筑阿云金屋绛云楼之故，不得不割爱，鬻于情敌之谢三宾。未能以之殉葬，自是恨事。至若河东君，则夺之谢三宾之手，‘每日焚香礼拜’达二十五年之久。身没之后，终能使之感激杀身相殉。然则李维柱之言，固为汉书而发，但实亦不异为河东君而发者。呜呼！牧斋于此，可以无遗憾矣。”[23]

《汉书》归张缙彦后，周容作〈宋刻两汉书记〉的后一部分议论说鸥波道人不应以元装加之汉书，意在讥讽。全祖望《句馀土音》最后一诗〈鸥波道人汉书叹〉亦是此种感慨，诗中有自注说：“谢氏此书后归张坦公侍郎以贡内府，不可复见矣。”[24]前引《牧斋遗事》所说的“居要津者”，也当指内府。王士禛《分甘馀话》卷上说：“赵承旨家宋椠前后《汉书》……钱牧斋大宗伯以千二百金购之新安贾人，复售于四明谢氏……后又归新乡张司马坦公。康熙中有人携至京师，索价甚高。真定梁苍岩（梁清标，1621-1691）大司马酬以五百金，不售携去，后不知归谁何矣。”[25]宋荦《筠廊偶笔》卷下亦详记此书，并说，在张缙彦后，“近已携往塞外矣”。[26]期间又经过什么周折才入内府，因文献缺如，无考。不过王士禛的记载脱漏了从“新安贾人”转到“黄尚宝”之手这个环节，倒是提醒我们在对待笔记史料的态度上应该有所谨慎。

与《汉书》相关者，除了上述之外，书中尚有几家钤印，如“顾印从德”白文方印、“鼎”“元”朱文连珠印，“伯雅”朱文长方印，“潘印

允端”白文方印。顾从德有《集古印谱》传世，潘允端则为上海豫园的创建者，皆可考见，其他人事迹，殆已磨灭。但《汉书》已如上述，却绝非一般之物，它最终进入内府，连乾隆帝都手舞足蹈，兴奋得连跋两通，钤了御玺近十方，还像赵孟頫那样，绘上了御容。他在1744年的跋中说：

内府藏旧刻书甚夥，而前后《汉书》雕镌纸墨并极精妙，实为宋本之冠。览前人跋语，知旧为吴兴赵孟頫家物，展转流传，一归之王世贞，再归之钱谦益。王钱辈皆精于赏鉴，而爱惜珍贵至比之宝玉大弓，良非虚语。每一繙阅，楮墨犹香，古今至宝，真有神物护持耶？乾隆甲子仲秋之月御题。【27】

此跋距钱谦益挥泪对宫娥之慨整整一百零一年，令人扼腕的是，神物护持的时间不长，又过了半个世纪，嘉庆二年（1797）十月二十一日晚，乾清宫、交泰殿失火，殃及昭仁殿“天禄琳琅”，前后《汉书》亦被六丁取去。

“天禄琳琅”专收皇家善本，乾隆四十年（1775）敕撰的书目，在宋版史部类首举此《汉书》，详录题跋印章，并作考证，定为南宋绍兴刻本，为我们悬想其美留下了文字的意象。其时，本数为五函四十四册。按照现在的拍卖价格，至少也要一个亿人民币，这肯定还是少说了。因为近二十年的大陆所有拍品，没有一件可与此《汉书》相比。

以上就是《汉书》的故事，这个故事于明清间在多大范围之内传播，成为样板，供人追摹，因我见闻有限，无力描画出一个轮廓，仅举一个片断，聊供谈资。

康熙二年癸卯十二月二十二日（1664年1月19日）渐江大师去世，他的徽州府歙县友人许楚（1605-1676）、程守（1619-1689）等人“相与躬负锸锸，疏林剔柯，漉泥薙草，藏厥蜕于五明之西岩，累峰石而塔之。乡先生王芦人（泰徵）祠部为之作传，蚀庵程子（守）铭于塔门”。【28】朋友们的供品则反映在《十供文》中，共十一件，它们是：

柴荆旧侣，希慕前风，竞投雅赠，翕臻十供。一宋版《汉书》；扶风伟撰，日月常悬，阅宋迄今，煤鲜楮皎；是用供师配法乘之尊，可以尚论黄农，综涵万典，芝泥玉匣，约束葫芦。一云林书画卷；幽汀寒树，俨置前身，拔俗清言，光韵凌纸；是用供师领行箧之玩，可以携眺孤岑，呼云共赏，澄怀逸峪，舒卷自如。一黄鹤山樵挂幅；邃径疑筇，危峦碍日，望衡九面，蕴岭七奇；是用供师酣众响之观，可以因形媚道，敷趣营思，伸藤数尺，坐收岷阆。一淳化祖榻帖；神犹啸树，姿欲飞鸿，银印冰纹，

腾鲜霜素；是用供师阐临池之秘，可以悟超塚笈，远禅山阴，掷笔遥空，红鹅笑笼。**一古坑歙砚**；犀质坚莹，玉擎中裹，尝留野寺，珍重奚囊；是用供师作偶影之交，可以舒闲林薄，笺注金函，会心吮墨，漫兴驱毫。**一梅花瘿瓢**；云根内结，寒馥外烝，箕许之遗，降生黟麓；是用供师为饮漱之具，可以对佛餐霜，倾荷取露，曹溪一勺，润遍恒河。**一羊角竹杖**；椰栗仙胎，龙孙变相，扶携以游，筋骨轻爽；是用供师分济胜之劳，可以访道叅宗，烟装猝办，抗身云上，浩荡千峰。**一击子筒炉**；博山异式，宣庙名工，色嫩精融，制侔鼒卣；是用供师罗经案之前，可以虔礼栴檀，微温松朮，掩龛开帖，静度心香。**一古瓷磬洗**；得自园公，全于鉏铧，泑如绀玉，朴灿土花；是用供师于研山之侧，可以净贮山泉，盥澡劳颖，豁目一泓，经旬不宿。**一定州蔗根缾**；甄作窑胚，几欲化去，历年数百，跃水而出；是用供师寄写生之趣，可以朝摘霜妍，萧疏位置，不辨花名，日咀幽馥。**一阳羡匏壶**；张洞青泥，徐生妙技，取象山匏，砂光滑腻；是用供师冠瀹茗之器，可以择蓄仙芽，微探汤候，隐流烟客，谈咏永日。[29]

注意：此十一件宝物，《汉书》列第一，虽非赵氏《汉书》，却透出了它的影响。

二 《汲黯传》的真伪

1320年秋天，赵孟頫手抄了一篇《汲黯传》，此传先见于《史记》，后见于《汉书》。写一位生活在公元前二世纪汉武帝时代的社稷之臣，叫汲黯（？-前112），字长孺，他曾经到河内调查火灾，发仓粟赈民，又是一位和平主义者，主张与匈奴和亲，反对兴兵，他鲠直尽职，轻刑简政，不苛细，有治绩。顾復《平生壮观》记这件作品曰：“《汲黯传》，楷书，稍肥，甚精。董文敏云：小楷特为遒媚，与本家笔不类。”[30]《墨缘汇观》著录说：“淡黄藏经纸本，乌丝界栏，楷书，法唐人，清劲秀逸，超然绝俗，公书之最佳者。”又说：“卷有项氏收藏印及寅叔、完斋、笪氏、李氏等印。维扬李书楼已经刻石。”[31]此卷在安岐身后，又归了秀水唐北枝，嘉庆八年四月十七日张廷济偕葛春屿、戴松门、钱几山曾过唐氏园观览，《清仪阁题跋》中有记。徐邦达先生尝以此卷为标准件，证明故宫博物院所藏赵书《六体千字文》为伪。他说：“《汲》书风骨嶙峋，与《千文》款字对比，高下立判。”他下面说的几句尤当注意：“考《墨缘汇观》法书卷二记赵氏《草书千文》一条中附论此本，以为是俞和伪作，兹与俞书篆录《千文》册相较，确有相似之处，可见安氏正有见地。”[32]

此论为何重要，下面再谈。

《汲黯传》迭经名人收藏过目，大都以为真迹，但有两个问题一直困扰着人们。一是书风，就像笪重光注意到的，结体方劲，类欧阳率更《温公碑》，与本来的面貌有异。一是赵孟頫跋文中所谓的“此刻”，现录之如下：

延祐柒年九月十三日，吴兴赵孟頫手钞此传于松雪斋。此刻有唐人之遗风，余仿佛得其笔意如此。（据影印墨迹；图1）

要解释跋语中的“此刻”，当然要先考虑碑版法帖，[33]但不论是前人的记载还是现存的实物，我们从不知道在赵孟頫之前有过《汲黯传》碑刻。因此，跋中的“此刻”究竟何指，人们开始猜测，文征明的高见是：

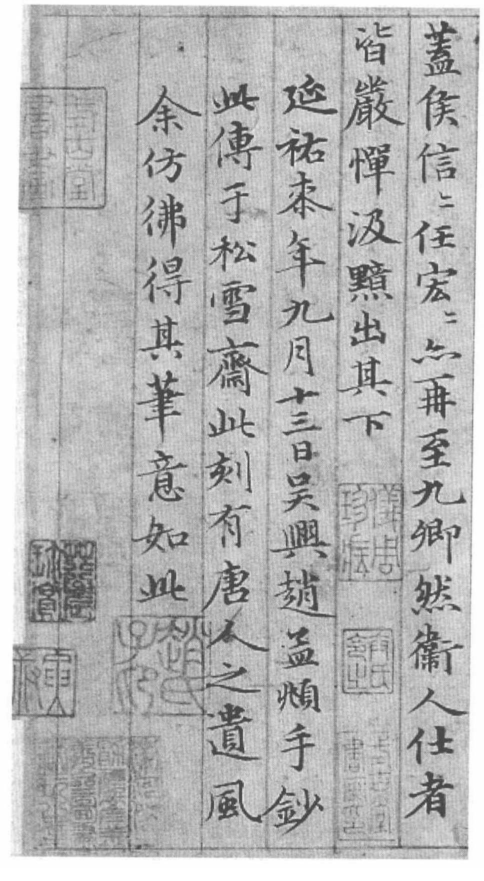

蓋侯信〻任宏〻亦再至九卿然衛人仕者
皆嚴憚汲黯出其下
延祐柒年九月十三日吳興趙孟頫手鈔
此傳于松雪齋此刻有唐人之遺風
余仿佛得其筆意如此

图1　赵孟頫小楷《汲黯传》款跋

右赵文敏公所书《史记·汲黯传》，楷法精绝，或疑其轨方峻劲，不类公书。余惟公于古人之书，无所不学，尝书欧阳氏八法，以教其子。又尝自题其所作《千文》云“数年前学褚河南《孟法师碑》故结体如此。”此传实有欧褚笔意，后题延祐七年手抄于松雪斋，且云：“此刻有唐人遗风。”观此当是石本传世，岂欧褚遗迹邪？考欧赵两家金石录，无所谓《汲黯传》，竟不知何人书也。公以延祐六年谒告还吴兴，至是一年，年六十有七矣。又明年至治二年卒，年六十有九，距此才两年耳。公尝得米元章《壮怀赋》，中缺数行，因取刻本摹搨以补，凡书数过，终不如意，叹曰：“今不逮古多矣。”遂以刻本完之。公于元章，岂真不逮者？其不自满假如此。此传自“反不重邪”以下凡缺一百九十七字，余因不得刻本，漫以己意足之。夫以征明视公，与公之视元章，其相去高下，殆有间矣。而余诞谩如此，岂独艺能之不逮古哉！因书以识吾愧。辛丑（1541）六月既望，文征明书，时年七十有二。（据影印墨迹；图2）

这通跋语在嘉庆二十一年钱泳为齐彦槐摹勒的《松雪斋法书墨刻》中录入，并附有二通文征明的手札，可以想见当时文氏补书的情况：

承欲过临，当扫斋以伺。若要补写赵书，须上午为佳。石田佳画，拜

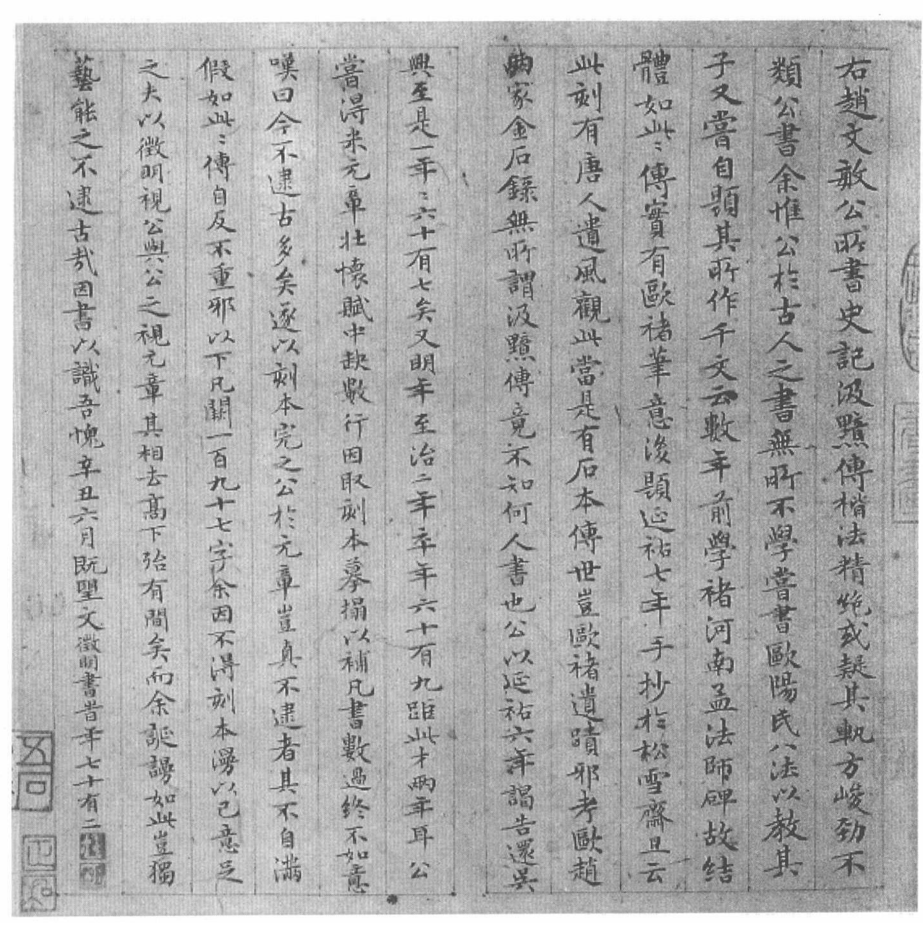

右趙文敏公所書史記汲黯傳楷法精絶或疑其軌方峻勁不類公書余惟公於古人之書無所不學嘗書歐陽氏八法以教其子又嘗自題其所作千文云數年前學褚河南孟法師碑故結體如此〻傳實有歐褚筆意後題延祐七年手抄於松雪齋且云此刻有唐人遺風觀此當是有石本傳世豈歐褚遺蹟邪考歐趙兩家金石錄無所謂汲黯傳竟不知何人書也公以延祐六年謁告還吳興至是一年〻六十有七矣又明年至治二年〻六十有九距此才兩年耳公嘗得米元章壯懷賦中缺數行因取刻本摹搨以補凡書數過終不如意嘆曰今不逮古多矣遂以刻本完之公於元章豈真不逮者其不自滿假如此〻傳自反不重邪以下凡闕一百九十七字余因不得刻本謾以己意足之夫以徵明視公與公之視元章其相去高下殆有間矣而余譾謬如此豈獨藝能之不逮古哉因書以識吾愧 辛丑六月既望文徵明書 時年七十有二

图2 赵孟頫小楷《汲黯传》卷后文征明跋-日东京永青文库藏

觋多感，容面谢。不悉。征明顿首复尚之尊兄侍史。

昨顾访，怠慢，乃劳致谢，愧愧。领得石翁诗草，甚慰鄙念，感何可言。赵书今日阴翳，不能执笔，伺明爽乃可办耳。人还，草草奉复，诸迟面谢。征明肃拜尚之尊亲侍史。[34]

由此两札可知，尔时，此传在袁褧之手。袁褧字尚之，与文征明同时，《无声诗史》说他“以水墨写生，深悟古人妙处。文嘉谓其人品萧散，下笔便自过人”。[35]他的更大名气来自刊刻六臣注《文选》、《世说新语》及《四十家小说》等，是出版史上极显豁的人物。

看来，文征明确曾补写过《汲黯传》，这样，我们再来看他的跋文。他对第一个问题即书法的风格作了解释，自有其理。但对第二个问题即“此刻”的说明却不那么服人了。有鉴于此，同治十二年（1873），冯誉骥（1822-1883）作跋时又给出了议论：

张青甫《清河书画舫》载：赵文敏有《史记》真本，公自跋云：

張青甫清河書畫舫載趙文敏有史記真本公自跋云此宋人寫本十帙不知的出誰手而筆法精勁挍讎不苟予為購而藏之若夫楮墨之精藏弆之善猶餘事耳大德改元嘉平八日題此冊為公書汲長孺傳後題延祐柰年九月十三日手鈔於松雪齋此刻有唐人遺風予仿佛得其筆意如此按公史記跋語雖未明言宋槧本以鄙意度之宋槧善本多仿歐陽率更體所謂筆法精勁與有唐人遺風者公所仿佛其殆此本歟大德元年在延祐七年前二十四年則宋本之藏松雪齋久矣公於古人書無所不學此本日置几席因而摹寫益見公老而好學非後人所能及傳中闕百九十七字為文詩詔補書並後跋一首今為小山鮑觀察所藏屬為書後因據此以補詩詔跋中所未備云同治十二年歲次癸酉二月朔高要馮譽驥記

图3 赵孟頫小楷《汲黯传》卷后冯誉骥跋

“此宋人写本十帙，不知的出谁手，而笔法精劲，校雠不苟。予为购而藏之。若夫楮墨之精，藏弆之善，犹馀事耳。大德改元嘉平八日题。”此册为公书汲长孺传，后题：“延祐柰年九月十三日手钞于松雪斋。此刻有唐人遗风，予仿佛得其笔意如此。”按公《史记》跋语虽未明言宋椠本，以鄙意度之，宋椠善本多仿欧阳率更体，所谓“笔法精劲”与“有唐人遗风”者，公所仿佛，其殆此本欤？大德元年在延祐七年前二十四年，则宋本之藏松雪斋久矣。（据影印墨迹；图3）

冯誉骥，广东高要人，字仲良，号卓如，书法逼真欧阳询，岭南人多宗之。画仿王翚，亦秀润工致。此处提到的《史记》，检诸张丑写的按语，似是钞本，张丑这样说：

王氏旧藏宋人小楷《史记真本》一部，原是松雪翁物，计十帙，纸高四寸，字类半黍，不惟笔精墨妙，中间绝无讹谬（原注：宋纸，于明望之，无簾痕。每帙用“旧学史氏”及“碧沚”二印。帖尾有赵松雪楷书题跋）。予镌《史记》时，悉取以证今本之误，乃知昔人所记鲍史之异，良非虚语也。[36]

按：王氏指王鏊（1450-1524），成化十一年进士，官至户部尚书，文渊阁大学士，苏州吴县人。碧沚为宋通直郎史守之。明州鄞县史氏，在南宋极出名，载于史册者即有十几人，守之即其一。由此跋知张丑亦刻过《史记》。《史记》在明代，刻本甚多，所谓的嘉靖三刻（汪谅本、王延喆本、秦藩本），其中一种为王鏊之子王延喆所刊，时在嘉靖乙酉（1525）至丁亥（1527），论者以为据黄善夫本翻刻，不知参考过此宋本否，惜人所未论。而张丑的刻本，似乎人们连提都未提。但从张丑以“小楷”称此《史记真本》，当是钞本，而非刊刻者。

由于上述两个问题的困扰，以至碑帖鉴定大师张伯英（1871-1949）干脆直斥为伪。他似乎没有见过原作，而是通过汪令闻（名廷璋）的刻本论定的。他极力强调，赵孟頫的跋语难于索解，他说：

所谓“此刻”者，不知何所指，若亦为《汲黯传》，何以不言临，而曰手钞；所谓得真笔意者，得何书之笔意。即此数语，可以断其伪矣。[37]

这是针对上述的第二个问题“此刻”而言。对第一个问题，他也发表了意见：

字体方正，与松雪他书迥不类。平远山房[38]曾刻之。而此刻尤精，墨色深黝，不减内拓。前后皆石仙题跋云：“苍古腴厚，全从分隶得来。原跋有唐人笔意，予谓直合太傅、绍京为一手。”又曰：“松雪书毁誉各半。”昨于市上见一字轴书云：“世好松雪，取其媚也。责以古服劲装可乎？盖帝胄王孙，裘马纤纤，足称其人也。”窃谓为持平之论，今见此又爽然自失。石仙不知何人，谓此合太傅、绍京为一手，可谓大谬。明代尚无此书体，松雪书亦绝不如是重浊。伪此书者，决不在雍乾以上也。其墨迹同治间在周尔墉家，潘曾莹、张之万皆为之跋，未有疑其非赵书者。凡伪书似与不似，皆足以欺人。此种则绝不求似，而赏鉴家均受其绐，一刻再刻，咸以为松雪小楷之至精者，岂不异哉！[39]

张伯英先生分析得很细，并断为雍乾间人所伪，倘若此，安岐就是第一个大上其当的人，因为《墨缘汇观》正是在乾隆七年（1742）成稿，《汲黯传》收录在内，其时已归他藏弆。这样一位大收藏家，竟走眼到如此地步，连一并为伪的文征明、项元汴和笪重光的题跋都辨析不清，真令人惊诧。

可是，情况并不简单。早在泰昌元年（1620）嘉平月，董其昌就提到了《汲黯传》。当时他给一个侄孙写《伯夷传》，在跋中说到苏东坡

小楷如《归去来辞》等皆赝笔，又有《滕王阁赋》亦赝。还写了封信说：

顷见项晦伯家有赵文敏书《汲黯传》小楷，特为遒媚，与本家笔不类。元人跋以为文敏见唐人书此传石刻，因仿之，乃轶唐而晋矣。《汲传》颇繁，呵冻难竟，故书《伯夷传》，不知视文敏书若何也？八日叔翁其昌顿首。[40]

信中提到的项晦伯，系大收藏家项元汴的第四子，名德明，字晦甫，我们很长时间不知他的身份，近年由于汪世清、万木春、封治国等人的努力，他的面貌已日渐清晰。万木春提到冯梦祯曾过项晦甫、项玄度兄弟处看书画，仅四分之一，已足令当今任何一家博物馆艳羡不已。[41]这当然也包括故宫。其时，《汲黯传》就藏于晦甫家。至于董其昌所谓的元人跋，大概是误记，可能就是文征明的跋。这通信在两年后即天启二年（1622），为其侄董尊闻、侄孙董镐刻入《来仲楼法书》的第五卷，董其昌那时68岁。值得注意的是，张伯英对《来仲楼法书》评价却甚高，他说：虽云董尊闻审定，实乃董其昌自选，故皆董书之精者。

因此，即使《汲黯传》是赝品，也当在更早。这让我们想起了蒋士铨（1725-1785）的高论，他在跋李书楼正字帖《汲黯传》时，先从字形上分析，再捉出作伪之人：

《汲黯传》确是赝本。古人结构中，总有舒徐之气，萦纡顾盼间，极密处却仍然疏宕，二王、虞、褚之书具在，可按也。此本过于整密，如小儿列俎豆为戏，其罅隙处必以食物补填充满，岂复成格。细审之，乃后人学平原《家庙碑》及《韭花帖》而得皮毛者所为，观其起处用点苔笔，收处瑟缩夷犹可见。

观彭祖像一帖，乃恍然悟出《汲黯传》即文待诏自书，不特笔笔相似，而所云以己意补百七十九字者，实借松雪自重。前明人好名，作伪每如此，未可被英雄所欺也。[42]

这样，人们对《汲黯传》就有了两种作伪的看法。但他们都有一个问题，皆未见过原迹。在照相印刷发明之前，《汲黯传》像一切书法一样，只能靠拓本留传。第一次勒石，大概是康熙间扬州李宗礼（1618-1701）所为，收在他撰集的《李书楼正字帖》卷七中，摹者为吴门管一虬，刻者为宛陵刘光旸。郭尚先（1785-1831）——也是一位写欧字的高手，研究碑帖的大师——在《芳坚馆题跋》中评《汲黯传》曰："松雪自以圆畅者为

当家。此传意主严整，是其变体，摹手稍滞，不能得其流逸之韵。停云小楷，自擅胜场，此跋尤佳。松雪之学北海，能于子敬探其源，所以气韵生动，神采明曜。习赵书者须以遒朗求之，若烟视媚行，便无入处。”[43]这些话也是看了李书楼帖而发，他谈摹手，谈文征明的小楷与跋语，谈如何习赵，看法则与蒋士铨迥异。

康熙后，《汲黯传》多次刻入丛帖，时间都在嘉庆年间，分列如下：

1.《平远山房帖》，嘉庆七年刻，李廷敬集，有其跋。

2.《绿谿山庄法帖》，嘉庆八年刻，唐作梅集，一并刻入文征明、项元汴、笪重光、钱惟乔跋。

3.《望云楼集帖》，嘉庆十九年以后刻，谢恭铭集，附文征明跋，又附与袁褧尺牍二通。张伯英评此帖说："元人赵松雪书《汲黯传》、《盘谷序》、《后出师表》、《归田赋》四种，……饶介诸家皆精。明扬士奇……董其昌亦无伪迹。"与前引他对《汲黯传》的审定相反。

4.《松雪斋法书墨刻》，嘉庆二十一年刻，钱泳集，附致袁褧手札二通。

近来，又有人提出，《汲黯传》乃赵派书家俞和（1307-1382）临赵孟頫者，这种看法，留待下文讨论。

结束本节前，我们再对《汲黯传》本身作一简单回顾。

《汲黯传》，宋淡黄藏经纸本，小楷册页，共10页，每页纵17.6厘米，横17.4厘米，乌丝栏界，每页12行，行字数16至18不等，凡119行，计1946字，第6页12行197字，为文征明补书。先后经袁褧、项元汴、项晦甫父子、李宗礼、卞永誉（1645-1712）、安岐、钱维乔（1739-1806）、唐作梅、鲍桂生、孙毓汶（1833-1899）孙孟延父子、裴景福（1854-1936）递藏。卷后有文征明嘉靖二十年（1541）跋，时年七十二岁，项元汴万历三年（1575）跋，编为宗字号，笪重光康熙二十六年（1687）跋，冯誉骥同治十二年（1873）跋，鲍源深（1812-1884）同治十二年跋，孙孟延光绪二十五年（1899）跋。

《汲黯传》墨迹现藏日本东京细川家永青文库。1941年日本《国华》杂志第51编第10册第317-325页有泷拙庵的短文评介，1974年中田勇次郎编辑《书道艺术》张即之赵孟頫卷（中央公论社出版）第200页有外山军治文，并《汲黯传》全篇与放大版一页，此外未见日本学者的更深入研究。

三　书籍之为艺术

据上所述，对于《汲黯传》的评价已成僵局，不论是赞赏还是否定，都有权威人士的支持。因此想找一条新的路径来解答《汲黯传》的两个问题，此处我们不妨再回味一次张伯英先生的批评：

所谓“此刻”者，不知何所指，若亦为《汲黯传》，何以不言临，而曰手钞；所谓得其笔意者，得何书之笔意。即此数语可以断其伪矣。

“此刻”在《汲黯传》的语境中，只能有两种解释，或为刻石，或为刻本。否定者正是从第一种解释点出发的，因为不论从实物看，还是从文献看，直到今天都未发现可供赵孟頫取用的《汲黯传》刻石。这使我们不得不思考一下第二种解释，即刻本（冯誉骥已接近此看法），也自然使我们想到赵孟頫的藏书。根据资料，首先就是前述的收有《汲黯传》的《汉书》。遗憾的是《汉书》已化蝶天上，不能用来与《汲黯传》墨迹比对。好在还存有前人的鉴赏记录，可以帮助我们退而求其次。《汉书》在王世贞的家中时，王氏曾这样描述说：

桑皮纸，白洁如玉，四旁宽广，字大者如钱，绝有欧柳笔法。细书丝发肤致，墨色精纯，溪潘流渖。盖自真宗（918-1022）朝刻之秘阁，特赐两府，而其人亦自宝惜，四百年而手若未触者。前有赵吴兴小像。[44]

有赵孟頫小像，赵氏宝爱之极，才有此举，不言而喻。有欧柳笔法，正与《汲黯传》相合。“此刻”的问题与书体的问题一并而解。不过，潘文协帮助我校勘的结果，却是《汲黯传》的文字更近似于《史记》，而疏远于《汉书》，因此，底本当为《史记》无疑。

赵孟頫所藏的《史记》，文献只记录了一部，已见前述，我已断为钞本而非刻本。这样，“此刻”之刻本具体何指，又将落空。在这里，我们碰到了一个历史研究最最常见的问题，诚如贡布里希所说：历史就像瑞士奶酪，有很多孔隙，在很多情况下都是空缺，留下了大量无解的问题，因为我们缺乏证据，而史学家的技巧就在于找出那些有可能得到回答的问题，他的智慧就在于感觉到哪一条探索线路能找到结果，能够使他有所发现。[45]

也许我们现在就遇到了一个没有答案、没有结果的问题。不过，如果我们仅仅囿于考证之所为，而忘记了让想象的羽翼飞翔起来，可能就会失去一次提出有趣而有创造性问题的机会。换言之，我们不应该仅仅局限于记载，我们还要复原那些原本应有而没有文献记录的历史情境，还要靠我们在考证的终结处大胆显示智慧Sapere aude，让观念和理论之光照亮那些晦暗的地带。因此，我们不妨假设，赵孟頫也同样拥有高质量的《史记》刻本，我想这决非牵强附会，相反，他这样的地位和身份，如果没有一部佳美的宋刻本《史记》，倒是不可思议的，毕竟他本人就是天潢贵胄，是从宋王室里走出来的人。这样设想，我们不仅首先轻而易举解释了上述的“此刻”与字体问题，而且还紧接着立刻提出一个更重要的艺术史问题，即本文的正题：书籍何以成为艺术。一旦确立了这个问题，就会得出一个

有趣的结论，《汲黯传》以刻本的书籍为范本，书写而成，这就是为什么赵氏的跋语不称临，而曰手钞的原因。

在进一步说明这个假设之前，我们先看一个旁证。

《过云楼书画记》〈文彦可米庵图卷〉："张青父得米襄阳《宝章待访录》……凡四千馀字，相传为胜国赵文敏公物，有赵氏子昂印。在我明为陆冢宰所有，内兄青甫氏从陆氏后人踪迹二十年馀，始倾赀购归，遂自号米庵。"[46]张丑是晚明收藏大家，竟因《宝章待访录》这部书而命名斋号，可见其宝重之意。这在赵孟頫的书斋中也影响着他对书籍的看法，让他以艺术的眼光来看书籍，即《宝章待访录》是书也是艺术，我想是自然而然的。特别是此书后有明人张奉（字伯承，工隶书）的一通跋语，正与此处的论题有关，他说："海岳小楷，世所罕睹，此《宝章待访录》全出泰和（李邕）家法，时杂欧褚笔仗，定为盛年真迹无疑。"[47]张青父连作三跋，说的也是欧柳笔法。宋版佳刻，就有此风貌。

与此处问题最直接最重要的是赵孟頫在他的另一部藏书《六臣注文选》上写的跋语，此书没有他的小像，或不如《汉书》那样珍秘，但他的跋语却完全是崭新的眼光。

霜月如雪，夜读阮嗣宗詠怀诗，九咽皆作清冷。而是书玉楮银钩，若与灯月相映，助我清吟之兴不浅。[48]

萧萧数语，却是藏书史上的大事，在他之前，我们似乎还找不到这样的言论。宋人写书跋多者陆游算是一位，把他的《放翁题跋》翻阅一遍，就能体会到赵氏看待书籍的眼光是多么新颖，"玉楮"是书籍的材质，而"银钩"完全是用书法品评的术语作议论，这让赵孟頫成了把书籍当作艺术品欣赏的有文字可征的第一人。[49]

这通跋语光绪刻本作至正二年（1342）必是至大二年（1308）之误刻，至正二年赵氏已去世二十年，因此是刻本出了问题，倘是作伪，也不至于糊涂到如此地步。此书有王世贞、董其昌、王穉登、周天球、张凤翼、汪应娄、王醇、曹子念及乾隆馆臣过目的跋文，当是可信的赵氏藏书。

《天禄琳琅》的编者评曰："孟頫此跋作小楷书，曲尽二王之妙，其爱是书也，至足以助吟兴，则宋本之佳者在元时已不可多得矣。"[50]为了说明书籍在赵孟頫眼中的景象，再引一条资料。陈继儒《读书十六观》引赵孟頫书跋云：

聚书藏书，良非易事。善观书者，澄神端虑，静几焚香，勿捲脑，勿折角，勿以爪侵字，勿以唾揭幅，勿以作枕，勿以夹刺，随损随修，随开随掩。后之得吾书者，并奉赠此法。[51]

关于这通书跋在藏书史上的影响，有兴趣者可参看我的《藏书铭印记》，此处我想把它和比赵孟頫相差八岁的汤垕（1262-1332）对鉴赏绘画的要求作一比较：

霾天秽地，灯下酒边，不可看画；拙工之印，凡手之题，坚为规避；不映摹、不改装以失旧观，更不乱订真伪，令人气短。[52]

这些话殊可相通互文，合在一起并论。只有对艺术品才须如此小心，如此挑剔。

说到此，我们可以简短的下一结论说，由于赵孟頫具备两个条件，而改变了书籍的命运。一是他的鉴赏眼光，一是他的书法家实践，他不仅欣赏书籍，而且还以书籍为样板，书写了我们至今还能见到的《汲黯传》，为他的书风又增添了一种样式。当然，最重要的条件还是赵孟頫是个大文人，书籍能像绘画一样助吟兴，也只能由他这样身份的人来宣布，也只能产生在像他这样身份的书斋中。帕赫特［Otto Pächt］在研究文艺复兴时期书籍装帧艺术时说过一番话，其理也正与此类似。他说：

No art has a better claim to be called "humanistic" than the book-decoration of the early Renaissance. For this art is closely linked with the professional activities of the humanists themselves, in fact the studio of the humanist scholars is its very birthplace. [53]

《汲黯传》写于赵孟頫六十七岁的晚年。恰好在他去世的前十年这段时间之内，他的小楷取得了巨大的进展，他六十四岁写的《七观帖》，早于《汲黯传》前三年即延祐四年（1317），杨大瓢和翁覃溪都认为代表了他的小楷高峰。张伯英那样的大鉴赏家看的是明人翻本，也赞叹道："松雪小楷传世固多，惟此（指《七观贴》）有《黄庭》、《洛神》之遗，无平时侧媚习气，允为合作。"[54]其实，翻本已大失风神。而袁桷《清容居士集》记赵孟頫在去世前的书法则可进一步印证他何以会作欧褚笔意的小楷。袁桷说："承旨公作小楷，著纸如飞，每谓欧褚而下不足论。此经（指《灵宝经》），距下世才两月，痛当作恸！"[55]"欧褚而下不足论"，正是胸中存有欧褚。恰好我们也有赵氏对欧阳询的评价。辽宁博物馆藏有《梦奠帖》，后有赵孟頫的题跋说："欧阳信本书，清劲秀健，古今一人。米老云：'庄若对越，俊若跳掷'，犹似未知其神奇也。向在都下，见《劝学》一帖，是集贤官库物，后有开元题识具全，笔意与

此一同，但官帖是硬黄纸为异耳。至元廿九年闰月望日，为右之（郭无锡）兄书。吴兴赵孟頫。”这段话，出于1292年的赵孟頫之手，前此一年（1291），他书写了大名鼎鼎的《过秦论》。前此三年（1289），他写了《书姜白石兰亭序考》（台北故宫藏），而姜白石正有一手典型的出自欧体的小楷，赵孟頫也见过那件《兰亭考》的原迹。他早年致力小楷，颇受姜白石的影响也是公论。

《抚州永安禅院僧堂记》书于赵孟頫逝世的前一年，款识云：“至治元年正月廿四日，千江上人过余溪上，茗谈中话及无尽居士所作《永安禅院僧堂记》，词意卓绝，深有抑扬宗旨、勉励后学之语。因上人求余书，故书此以归之。”[56]观此跋语，知必精心所写。惜未见墨迹。乾隆年间曾藏沈虹屏春雨楼，《石渠宝笈》卷三亦记一册，不知是否即此卷。《春雨楼书画目》记曰：“此文敏晚年笔，即得十三行真迹后书也。书法奕奕有神，一洗平生甜熟之习，晋唐后小楷当以此为冠。”[57]又有跋云：

> 文敏所传小楷，石本多矣。此真迹瘦硬通神，飘举欲仙，使不睹此，不知赵公真面目也。惜纸墨昏暗，安得能手响拓精钩，砻片石以传，一洗向来俗刻赵书种种甜熟之陋耶？姑宝藏以待。[58]

况且，《大瓢偶笔》也引用过查异渠的话，说“湖州钱氏有赵承旨‘苏白堂’墨迹匾，又有‘介祉’匾，甚瘦劲有骨，与流传碑刻不同”。[59]这些都足以说明仅从书体上难以否定《汲黯传》。如果我们把大德元年（1297）之后算作他书风的中期，延祐元年（1314）之后算作晚期，[60]那么，我们说，他晚期有向早期回归的倾向，或许也不失为一种有意味的眼光。我们注意到《汲黯传》“轨方峻劲”或“结体方劲”，不再以侧媚取胜，这可换用心理分析的方式来看，即：赵孟頫也许想抛弃那种“眼睛的筵席”[a feast for eye]，毕竟那种风格倾向于甜蜜、甜美、甜腻[syrupy，saccharined，cloying]，太诱惑我们的低级感官，太诉诸即时的快感，而最高价值的艺术则是庄严的，它要求用自我[ego]把本我[id]的冲动引向升华的方向，即心理分析所谓的ego control（自我控制）。这样，赵孟頫又回到了早年学过的方劲的风格。[61]

当然，这只是猜测，赵孟頫即使确有此意，也无力阻挡他的侧媚之风在元代的漫弥。《汲黯传》是取径刻本，也许他万万想不到的是，刻本也取径他的书法，而且竟一下子不可收场，几乎改变了元代刻书的面貌，一直影响到明代中期方休。此聊举一例。俞琰（1258-1327），字玉吾，赵孟頫题其居曰“石磵书隐”，学者因称之曰石磵先生。陆心源《皕宋楼藏书志》元刊元印本《周易集说》条记载：“〈上经〉后跋曰：‘嗣男仲温校正，命儿桢缮写。谨锓梓于家之读易楼。’”〈彖传〉后的跋语略同，惟改“命儿桢”为“命儿桢、植”。[62]玉吾无子，以仲温为嗣。桢、植

为玉吾孙，皆有书名。濡染家学，手书上板，故能精美如此。这是自岳珂（1183-1240）手书《玉楮诗稿》一百零七板以来难得的史料。[63]俞桢（1331-1401）善小楷，《书史会要续编》有传，他的书法很受赵氏影响，元代的刻书字体多用赵体，正是通过俞桢这类人的所为，把赵孟頫的书风推为刻书史上最重要的字体，为书籍成为艺术加重了砝码。

谈到俞桢，我们已在谈论赵孟頫的影响。此处不得不再谈一谈受他影响最大的俞和（1307-1382），俞和字子中，号紫芝生，原籍严州桐庐，其父俞章定居钱塘，遂为钱塘人。陈善（1514-1598）《杭州府志》说他"冲淡安怡，隐居不仕，能诗，善书翰，早年得见赵文敏用笔之法，临晋唐诸帖甚夥。行草逼真文敏，好事者得其书，每以赵款识，仓卒莫能辨。"他能得赵氏的真传，故对他又有不同的传闻。丰道生（嘉靖二年进士）《书诀》以为是赵孟頫的儿子，顾復《平生壮观》说是赵文敏甥，不管如何，他的书法可以乱真孟頫之书迹，众口一辞。

1986年，张光宾先生在台湾《历史博物馆馆刊》第二卷第四期发表大作〈俞和书乐毅论与赵孟頫书汉汲黯传〉（第51-60页），提出了一个全新的看法：《汲黯传》是俞和戏拟赵孟頫的作品。张先生的主要依据是他们的书法风格差异，他说：

赵书与俞和最基本的差异，在于赵书无论点、横、直、撇、捺，起笔多逆入回锋而后运行，收笔顿折必向内敛；故其点画骨肉停匀，圆劲腴润。秀丽而醇雅，雍容而华美，有俊爽之气，且纸笔精良，笔性刚柔适度。尤其学养气度，恢宏博大，表现在字里行间，毫无寒伧、崄刻之象。

俞书，点画运转，直往直来，起笔切入，殊乏变化，收笔顿折、时显圭角。善于临仿，模拟形似，而气度神采，难求大家风范。所用纸笔亦非精良，习用强毫，锋芒毕露。无论临仿或自运，虽然出自松雪遗绪，风仪差易颇大。本非直接欧阳，而峻崄刻露，殊少含蓄。遂略呈率更外貌。

这里说的是两种风格的对比，其实并没有回答《汲黯传》的两个问题：书风问题和"此刻"问题。尤其没有解释俞和既是作伪，为何写了这样一通莫名其妙的跋语。因此他的结论似过于简单了。但他的结论有一个优点，它为徐一夔（1318-约1400）撰写的俞和墓碣铭中描述的游戏翰墨的风情提供了一个传世的实例：

（俞和）篆楷行草，各臻于妙。一纸出，戏用文敏公私印识之，人莫能辨其真赝。至其临摹晋唐人法书，尤称妙绝。高堂广厦，风日清美，宾友会集，酒数行后，濡笔伸纸，一挥数十行。波戈趯磔，转换神速，真

有惊蛇入草，飞鸟出林之态。已乃停笔按纸，诧众客曰："颠长史不我过也。"人争购之，以为珍玩。[64]

值得注意的是，一些当代书法鉴定家多有赞成张先生论定者，大陆学者王连起先生在〈俞和及其行书兰亭记〉中也断《汲黯传》为俞和所书，"因为它没有赵书的虚和委婉而有俞和的方峻刚利"。理由与张光宾先生相似。只是张氏认为《汲黯传》不及俞书《乐毅论》[65]朴厚典雅，尚非晚年之作，而王先生则认为："《汲黯传》较《乐毅论》更趋精工老到，所作时间，或更晚一些。"[66]对比一下这两位专家的见解，书法鉴定之难，可知也。

在此领域花费心血最大的傅申先生也是张先生看法的赞赏者，他说张先生"推理极为正确。盖俞氏虽学赵氏，然仍具个人特色。赵氏用笔实中有虚，以韵胜而近晋人；俞和笔笔皆实，以法胜故近唐人。"[67]

傅、张二位先生的看法，确有警人之处。写到这里，不禁扪心自问，真有点儿想放弃这个论题，因为自己实在没有能力进行这种以书风论真伪的辨析，此处至少有两个妨碍的因素我无法逾越，首先是我看的真迹太少，眼力孱弱，根本没有参论的资格。但徘徊来，彷徨去，总觉得有些看法万一能成野人芹献，也是好事。我似乎朦胧的感到，傅先生的意见也大可用来证明《汲黯传》为真，题跋中所谓的"有唐人之遗风"，不正要求"笔笔皆实，以法胜"吗？为了尽快逃避这个论题，我只想转引另一位赵孟頫研究专家黄惇先生的意见。他在慎重考虑了王连起先生的鉴定后说："拙见以为仅凭书风方峻刚利即文征明所言轨方峻劲便断《汉汲黯传》为俞和书，似证据稍欠，况以俞和小楷《乐毅论》与《汉汲黯传》相比，不仅欠于精工老到，且于神韵亦不可同日而语也。故从旧说。"[68]这里的旧说，不仅包括文征明、董其昌、安岐那样的古代大家，也包括徐邦达那样的现代大家。我们可能还记得前面引用过的徐邦达鉴定《汲黯传》的话，他和安岐都注意到了俞和伪造赵氏书法之事，但在赞美《汲黯传》上却是异口同声。也许正是他们对俞和造伪的看法启发了我们现代学者把《汲黯传》与俞和联系了起来。这样，第一流的鉴定家对《汲黯传》已分成两派，真伪如何，已成僵局，我们还是回到赵孟頫的藏书。

也许大家还记得，前述的赵氏藏书，除了《汉书》之外，还有一部《文选》。引人入胜的是，《文选》也像《汉书》一样，在明代受到了王世贞的赞美，只是王氏已无力收藏了。但是，我们不会忘记他的评价，他说："余所见宋本《文选》亡虑数种，此本缮刻极精，纸用澄心堂，墨用奚氏。"王穉登还把此书与《汉书》作了比较，说它纸墨锓摹并出良工之手，与王氏所藏《汉书》绝相类。这些话也引逗我们猜测，赵孟頫所藏的《史记》刻本也当与此绝相类。

大概在万历五年（1577），此书由徐文敏处归汪仲嘉（1544-1613，名道会）易手之前，张凤翼曾留案头匝月，校对他将要出版的《文选纂注》。约二十一年后又归汤宾尹（1568-？，万历二十三年进士，宣城人，攻击东林党人的宣昆党之首），王醇曾往看，也记下了他的观感和羡慕：

予知仲嘉有宋版《文选》，心摇摇十馀年矣。及造其庐，未遑索看。后逢嘉宾（汤氏）于讬山小有园，出陶隐居及唐宋墨迹示之，皆人间所未见者，业已夺人精魄，且许以此书出观，以暝色不能，归去。役我魂梦越数日，始得一觏。纸墨之光射目，字楷而有致。竟日披览，得未曾有。时松风弄弦，远山横黛，是生平第一乐事。[69]

王醇与钱谦益有点儿交往，武功极棒，诗也写得好，在钱氏的《列朝诗集小传》丁集下中有记录。他明亡后当了和尚，著作遭禁罕传，只知杭州大学藏有抄本《宝蕊栖诗》一册，有兴趣者可往观。以上跋语，大都写于万历年间，与我在第一节的引文合在一起，可以想见其时其人对待书籍的态度，如果说赵孟頫把《汉书》和《文选》看作艺术品还是特立独拔的个人行为，那么到了明代万历年间已是文人圈子的集体行为了。我们已几次提到过张丑，他不厌其繁地记录法书名画，在他的《法书名画见闻表》中就是把宋板《文选》和文同的《晚霭横看》、《此君图》等与王诜《梦游瀛山图》、黄山谷的《诸上座帖》等一起并置的（见“目睹部分”）。尤令人不敢置信的，《见闻表》还列有赵氏抄写的《左传》正文全部及《李太白集》（“的闻”部分）。

如果我们再往前上溯一些，看看华夏的真赏斋收藏，更是惊人，丰道生《真赏斋赋》的序言述其收藏，先是钟王法书，继而右丞等唐宋绘画，再标举碑帖，最后列述藏书，胪陈最夥。序说：

暨乎刘氏《史通》、《玉台新咏》（上有“建业文房之印”），则南唐之初梓也。聂崇义《三礼图》、俞言等《五经图说》，乃北宋之精帙也。荀悦《前汉纪》、袁宏《后汉纪》（绍兴间刻本，汝阴王铚序），嘉史久遗；许嵩《建康录》、陆游《南唐书》，载纪攸罕。宋批《周礼》，五采如新；古注《九经》，南雝多阙（俞石磵藏，王守溪跋）。苏子容《仪像法要》，亟称于诸子；张彦远《名画记》，鉴收于子昂。相台岳氏《左传》、建安黄善夫《史记》、《六臣注文选》，郭知达《集注杜工部诗》（共九家，曾噩校），曾南丰序次《李翰林集》（三十卷），《五百家注韩柳文》（在朱子前。斋中诸书，《文选》、《韩柳》尤精），《刘宾客集》（共四十卷，内《外集》十卷），《白氏长庆集》（七十一

卷）、《欧阳家藏集》（删繁补缺八十卷，最为真完），《三苏全集》、《王临川集》（世所传只一百卷，唯此本一百六十卷），《管子》、《韩非》、《三国志》（大字本，淳熙乙巳刊于潼州转运司公帑），《鲍参军集》（十卷），《花间集》（纸墨精好），《云溪友议》（十二卷，范摅著），《诗话总龟》（一百卷，阮阅编），《经鉏堂杂志》（八卷，霅川倪思著），《金石略》（郑樵著，篁氏藏），《宝晋山林拾遗》（八卷，孙光宪刻），《东观馀论》（楼攻媿等跋，宋刻初拓，纸墨独精，卷帙甚备，世所罕见），《唐名画录》（朱景玄刻），《五代名画补》（刘道醇纂），《宋名画评》，《兰亭考》（十二卷，桑世昌集），皆传自宋元，远有端绪。

述此完毕，接着又言："牙签锦笈以为藏，天球河图而比重，是以太史李文正公八分题扁曰：'真赏斋'。真则心目俱洞，赏则神境双融。翰林文正公为图为铭，昭其趣也。昔张彦远弱年鸠集，昼夜精勤，或嗤其为无益之事，则安能悦有涯之生。贷衣减粝，笃好成癖，以千乘为轻，以一瓢为适。米元章每得一书，既穷其趣，辄以良日，手自背洗，客拱而后示，屡濯而后展，谛观之际，迅雷不闻。与夫褚中令鉴定，若视黑白；黄长睿辨证，不漏毫发。揆兹雅抱，千载同符。斯东沙子所以淹留岁时，两忘忧乐，眇万物而无累，超四海而特行者乎。"[70]

连用鉴赏家的典故，造出一派艺术气氛浓郁的境界。这些文字写于嘉靖二十八年（1549），让我们再往前推半个世纪，即弘治十年（1497），尔时祝允明（1460-1527）为友人钱同爱（1475-1549，字孔周，号野亭）的《文选》写了一通跋语：

自士以经术梯名，昭明之《选》与酱瓿翻久矣。然或有以著者，必事乎此者也。吴中数年来以文竞，兹编始贵。余向蓄三五种，亦皆旧刻。钱秀才高本尤佳，秀才既力文甚竞，助以佳本，尤当增翰藻，不可涯尔。丁巳祝允明笔，门人张灵时侍笔砚。[71]

迨至崇祯年间，此书似归汪砢玉所有，他在编《珊瑚网》时也为此书写了一通跋语，口气已是这样：

予家尚有宋板隶篆五经、左、国、诸子、史、汉、通鉴、文集种种，净拭棐几展玩，觉古香可爱。后苕溪镌五色朱批各书，错陈左右，牙签锦函，灿烂相映，奚百城之足云。[72]

五色朱批各书，若阅读，是陋书，前人已多有批评，若赏鉴，确实悦目，这已经进入了书籍成为艺术品、从实用中脱拔而出的年代；谢肇淛在《五杂组》中发的牢骚："吴兴凌氏诸刻，急于成书射利，又悭于倩人编摩其间，亥豕相望，何怪其然？至于《水浒》、《西厢》、《琵琶》及《墨苑》等书，反覃精聚神，穷极要眇，以天巧人士徒为传奇耳目之玩，亦可惜也！"【73】以凌氏刻本与板画书相提并论，又从反面印证了那样一个时代。关于此问题，我写有专文讨论，此不赘述。但想补说一下汪砢玉生活的环境。他的父亲名汪继美，有书斋名东雅堂，李日华拜访过他，记下了亲见的景象："堂前松石梅兰，列置楚楚，己入书室中，手探一卷展视，乃元人翰墨也……己登墨华阁，列大理石屏四座，石榻一张，几上宋板书数十函，杂帖数十种，铜瓷花觚罍洗之属。汪君所自娱弄，以绝意于外交者也。"【74】

这里似乎越谈越远，我应该赶紧再回到赵孟頫的藏书和《汲黯传》，正是在这个起点上，我提出了一个假设，根据这个假设，不仅判断《汲黯传》为真迹，而且还提出了本节最中心的问题：书籍之成为艺术。我认为这一假说有一点漏洞，因为"此刻"到底是哪一部书，不能具体落实，但是，我也认为这不是大缺陷。它不妨碍我的更重要的论断，总的说来，我的假说比判断《汲黯传》单纯为真为假，要具有更多的优点。在我看来，一个假说要比另一个好，可由下面三点来作比较：

一、简洁性：一个假说，或一个理论，越简洁明了，就越容易被人理解，更重要的是越容易被反驳。

二、包容性：包容量越大的假说，即所能解释的内容越多的假说越有优势。

三、创造性：能否提出新的有意思有创见的问题，这一点似乎非常重要。而对于人文学者来说，他的主要任务，毕竟是使过去的静态记录和文献获得勃勃的生机。

鉴于上述，我们不仅解决了《汲黯传》的两个看似难解的问题，没有轻易地把它推出大师杰作的行列，让它仍然熠熠放光，而且还以新的眼光解释了赵孟頫在《文选》上的一通题跋以及他的藏书训令，不仅如此，更重要的是，书籍的历史从此完全可以用一种新的观点来看待了。这种重新看待书籍历史的线索大致是：

首先，赵孟頫以独到的鉴赏眼光观看书籍，正与那时已完全成熟的书画鉴定眼光相同，他们是宋人高雅趣味的自然延伸，这种趣味王国维先生早在1928年发表于《国学论丛》第一卷三号上的〈宋代之金石学〉中就已阐明了。

接着就是上引〈真赏斋赋序〉所构造的那种时代气氛，其时在明代中期，一股复古的热潮大为流行，这包括文学、绘画、青铜、陶瓷，当然书籍是最重要的一项。现藏台北故宫杜堇（约1465-1509）的《玩古图》上所

绘器物不但有青铜、瓷器、玉器、书画卷轴，而且还有书籍，款识则曰："玩古乃常，博之志大；尚象别名，礼乐所在。日无礼乐，人反愧然；作之正之，吾有待焉。"可作为这种风气开始的标志。在这场风气中，宋板书不仅变成了古董，它的翻刻本还形成了一种新的字体——仿宋体。

行笔至此，我们不妨向西方眺望一下，看看约略同期的西方人是如何看待书籍的。菲拉雷特［Antonio Averlino Filarete］（约1400-1469）在《建筑专论》［*Trattato d' architettura*］中描绘了一幅皮耶罗·梅迪奇［Piero Medici］（1414-1469）的硬笔肖像，说他："看着那屋里的书，好像它们是一堆金子。……让我们且不谈他的读书活动。有时，他的消遣可能就是让眼睛扫过这些书，以此来消磨时光，为眼睛提供娱乐。"

这段珍贵的材料曾为贡布里希所援引，尽管那些书都还是手写本。但在欧洲，早在12世纪，装饰手写本的圣经就成了艺匠的重要工作，特别是每章的首写字母，有时要用各种颜色，极尽其华丽，[75]这样的一件华丽手写本，本身就是艺术品，欣赏价值要远远大于实用功能，它们往往数月乃至数年才能完成，价格更是不菲，15世纪的最重要爱书者贝利公爵［Duke of Berry］的名贵藏书大抵如此。[76]佛罗伦萨作家韦斯帕夏诺·达·比斯蒂奇［Vespasiano da Bisticci］《名人传》［*Live of Illustrious Men*］有这样一段话，谈到乌比诺公爵图书馆："他的图书馆里只收藏手写本，如果有一本印刷的书，他会觉得丢脸。"[77]其时印刷书在欧洲刚出现不久。不论如何，这些故事都给了我们机会，去揣想一次人类的普遍心理。贡布里希评论说：

我们并非常常能进入久远时代人的快乐，哪怕在想象中进入。不过，菲拉雷特关于皮耶罗的藏书的叙述仍然可以转译成视觉术语。许多明确地注明专为皮耶罗撰写的或者专为他作插图的书现在仍然藏在佛罗伦萨的洛伦佐图书馆［Laurenziana］，有西塞罗、普鲁塔克、约瑟夫斯［Josephus］、普林尼和亚里士多德的著作的插图。这些书为那些找出它们来的人"提供娱乐眼睛"的材料。[78]

我们再来回看一部宋板书《草窗韵语》护叶上的明人跋语，那可看作尔时人以书籍愉悦眼睛的自述："万历庚寅端阳，余有齐鲁之行，过夏镇谒明復先生仙署，有此宋版佳刻，世所罕见，当为法帖中求也，漫纪喜尔。新都罗文瑞。"[79]

以书籍为法帖，这是赵孟頫的"玉楮银钩"的遥遥嗣响，完全是艺术的眼光。此时，即万历期间，成为独立艺术品的新型书籍终于出现，现在收藏在法国国家图书馆的《湖山胜概》最堪代表，它把诗、书、画结合起来，以四彩套印出版，大约刊于万历三四十年间（1602-1612），[80]是杭


汲黯傳

汲黯字長孺濮陽人也其先有寵於古之衛君至黯七世世為卿大夫黯以父任孝景時為太子洗馬以莊見憚孝景帝崩太子即位黯為謁者東越相攻上使黯往視之不至至吳而還報曰越人相攻固其俗然不足以辱天子之使河內失火延燒千餘家上使黯往視之還報曰家人失火屋比延燒不足憂也臣過河南河南貧人傷水旱萬餘家或父子相食臣謹以便宜持節發河南倉粟以振貧民臣請歸節伏矯制之罪上賢而釋之遷為滎陽令黯恥為令病歸田里上聞乃召拜為中大

图4 赵孟頫小楷《汲黯传》卷首 日东京永青文库藏

州雕版印刷的杰作。《文字会宝》亦刊于此时，则是以各家墨迹上板的书法作品选。到了崇祯十三年秋天闵遇五刊刻《会真图》（1640），已达到了中国版画艺术的高峰，杜堇所谓的由玩古而博大，那时也形成气候，以图像构成百科知识、宇宙景观的书籍也应时出版，我们所熟知的《三才图绘》（1609）是最著名者。

有了这样的史观，我们可以重新评价许宗鲁（1490-1559）的刻书，他是书法家，所刻《国语》（嘉靖四年）、《吕氏春秋》（嘉靖七年），俱系古体字，而且还在明代中后期发生了影响，尽管后来查他山批评说：“此不明六书之故，若能解释得出《说文》，断不敢用也。”但若放在复古风气中，或有别解。丰道生所制伪书，体势诘曲，傅山所作书法，多奇字，也可以从中寻绎一二。

到了清代，人们看待书籍的眼光，特别是乾嘉学者的眼光已与明人大不相同，但影响却不可能消失。金冬心玩弄古版书，最终写出了一笔新体书法，更是与赵孟頫合拍，都受了雕版书的启发。

书籍能成为一种艺术，而且反过来影响他种艺术，这一过程就像贡布里希所说，绝非一夜完成，绝非招之即来，它是经过了漫长的特殊的历

反不重邪大將軍聞愈賢黯數請問國家
朝廷所疑遇黯過於平生淮南王謀反憚黯
曰好直諫守節死義難惑以非至如說丞
相弘如發蒙振落耳天子既數征匈奴有
功黯之言益不用始黯列為九卿而公孫
弘張湯為小吏及弘湯稍益貴與黯同
位黯又非毀弘湯等已而弘至丞相封為侯
湯至御史大夫故黯時丞相史皆與黯同
列或尊用過之黯褊心不能無少望見上前
言曰陛下用羣臣如積薪耳後來者居上上
默然有閒黯罷上曰人果不可以無學觀黯
之言也日益甚居無何匈奴渾邪王率衆來

图5 《汲黯传》卷中文征明补书页 日东京永青文库藏

史，这个特殊的历史或者一如赫伊津哈［Johan Huizinga］所言：某物之所以成为艺术，并非起因于人们对美的渴望，而是因其过剩的发展，当它在王宫贵族的宝库里堆积为宝藏，不再应用于实际生活，而是成为奢侈和珍奇之物受到观赏时，就发展出了它的艺术品格。

以上的勾勒只是略图。但已足以说明，我们对于书籍和书法的关系，书籍和绘画的关系，特别是书籍自身的命运，虽有研究，却实在太浅，尚是一段有待开发的历史。

当然，古人没有艺术或美术的观念，对于他们来讲，只是古物或古董而已，但是古人描述书籍的语言是那么精美，例如隋江总（519-594）《皇太子太学讲碑》“紫台秘典，绿帙奇文，羽陵蠹迹，嵩山落简，外史所掌，广内所司，靡不饰以铅椠，雕以缃素”，[81]早就埋下了美的种子，以至从赵孟頫开始的鉴赏眼光在20世纪的开端终于表达成了现代术语，这就是我在篇首所引述的那段话，现在我们又回到了起点。

返回头再看张光宾先生的伪品论断，我觉得它虽能满足一个好假说的第一点，但与其他两点几乎无关。所以在没有确凿证据的情况下，我遵守旧说，不愿让这件宝物降格。本来我们的宝物就不多，因此要慎用奥卡姆剃

刀，勿减实体。这是我们不介入单纯以眼力来鉴定作品讨论的第二个因素。

在结束之前，我想再谈一段与赵孟頫藏书有关的掌故，故事发生在1600年前后，记录在臧懋循（1550-1620，万历八年进士）《负苞堂文选》〈题六臣文选跋〉中，地点就发生在南京和杭州：

往予游白下，偕客过开之[82]署中，于时，梧阴满席，凉飔徐引，展几上《文选》，讽诵数篇以为适，盖开之平日所秘珍宋板书也。客有举杨用修（杨慎，1488-1559）云："'古书不独无谬字，兼有古香'，不知香从何生？"予曰："尔不觉新书纸墨臭味乎？"开之为绝倒。迨庚子（1600）秋访开之于湖上，方校刻李注《文选》，甚工，因索观前书。开之手取示余曰："独此亡恙。比虽贫，犹幸不为王元美《汉书》也。"予曾见元美《汉书》，有赵文敏跋。愧同吴兴人，不能作文敏书，以为此《文选》重。聊题数语识岁月云。[83]

这部《文选》不是赵孟頫所藏的那部，就在冯开之中进士的万历五年（1577），赵氏所藏的《文选》进了汪仲嘉的书斋，说来凑巧，汪仲嘉就是卖地给冯开之，让他在孤山建起著名的快雪堂的。此书经汪仲嘉转汤宾尹，最后也像《汉书》那样，入了内府，乾隆帝题曰：

此书（《文选》）董其昌所称与《汉书》、《杜诗》鼎足海内者也。在元赵孟頫、在明王世贞、董其昌、王穉登、周天球、张凤翼、汪应娄、王醇、曹子念，并东南之秀，俱有题识。又有国初李楷跋。纸润如玉，南唐澄心堂法也。字迹精妙，北宋人笔意。《汉书》见在大内，与为连璧，不知《杜诗》落何处矣。天禄琳琅中若此者亦不多得。[84]

董其昌所艳称的宋板三宝，我们一宝都见不到了，今日大谈书籍艺术，不免让人惆怅，不由得想起钱谦益的几句感慨：水天闲话，久落人间，花月新闻，已成故事。

（本文写作承祁小春先生提供日文文件及薛龙春先生指瑕，王霖协助核对引文，谨致谢意。）

注 释

【1】 E.H. Gombrich, 'The Museum' s Mission, the Enjoyment of Art, the Problem of Critics', *Art News*, January 1974, pp.54-57; 中译本见《艺术与科学：贡布里希谈话录和回忆录》，杨思梁、范景中、严善錞译，浙江摄影出版社，1998，第209-10页。

【2】 原文发表于1907年《教育世界》杂志第144期；亦见《王国维遗书·静安文集续编》，上海古籍书店，1983，第22页。

【3】 《知不足斋丛书》本，第一集，第5页。

【4】 《北京图书馆古籍珍本丛刊》第61册影印明万历十九年高濂自刻本，卷十四，书目文献出版社，1988，第410页。

【5】 钱谦益撰，《历朝诗集小传》，丁集上，上海古籍出版社，1983年，第436页。

【6】 "两府"，指东京汴梁开封府，西京洛阳河南府。

【7】 知不足斋刊本，卷上，第23-24页。

【8】 陆太宰，即陆完（1458-1526），长洲人，正德间官吏部尚书；顾光禄，即顾恂，以子鼎臣贵，赠光禄大夫柱国少保兼太子太傅礼部尚书武英殿大学士，成弘间昆山人。

【9】 转引自《钦定天禄琳琅书目》卷二，《清人书目题跋丛刊》本，中华书局，1995。

【10】 奚鼐，唐易水人，墨印有"奚鼐墨"或"庚申"字样，或谓其子超在南唐受赐姓李，超子李廷珪，一说与奚廷珪为二人。

【11】 朱太史名无考；徐太宰，即徐缙，弘治乙丑进士，官吏部左侍郎。

【12】 转引自《钦定天禄琳琅书目》卷三，版本同前。

【13】 同注9。

【14】 见范景中、周书田编《柳如是事辑》，中国美术学院出版社，2002，368-69页。

【15】 《四部丛刊》初编本，卷八十五，第1-2页。

【16】 见钱谦益著《牧斋杂著》上册，《钱牧斋先生尺牍》卷二，上海古籍出版社，2007，第276、279页。

【17】 陈寅恪著，《柳如是别传》，三联书店，2001，第406页。

【18】 [清]黄丕烈著、潘祖荫辑，《士礼居藏书题跋记》，书目文献出版社，1989，第221页。

【19】 明代中晚期收藏家重法书超过绘画，项元汴所收王羲之瞻近帖银两千，怀素自叙帖银一千，冯承素摹兰亭五百五十，宋拓定武兰亭四百二十。

【20】 《四部丛刊》初编本，卷四十六，第12-13页。

【21】 《四明丛书》本，卷三，第8页。

【22】 同注15，第2页。

【23】 同注17，第416页。

【24】 [清]全祖望著，《全祖望集彙校集注》，上海古籍出版社，2000，第2466页。

【25】 《清代史料笔记丛刊》本，中华书局，1989，第35-36页。

【26】 见《清代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2007，第1册，第46页。

【27】 《钦定天禄琳琅书目》，卷二，《清人书目题跋丛刊》本，中华书局，1995。

【28】 [清]渐江著，《画偈》，许楚序，旧钞本，第1页。

【29】 同注28，第8页。

【30】 《续修四库全书》影印清钞本，上海古籍出版社，1994-2002，第1065册，第282页。

【31】 [清]安岐著，《墨缘汇观》，卷二，《粤雅堂丛书》三编本，第27页。

【32】 徐邦达著，《古书画伪讹考辨》，下卷，江苏古籍出版社，1984，第46页。

【33】 例如，《珊瑚网·书录》卷二十赵孟頫题化度寺邕禅师塔铭："唐贞观间能书者，欧阳率更为最善。而邕禅师塔铭又其最善者也。至大戊申（1308）七月，时中（刘致）袖此刻见过，为书其后。吴兴赵孟頫。"

【34】 周道振辑校，《文征明集》，上海古籍出版社，1987，第1459-60页。

【35】 [清]姜绍书著，《无声诗史》，卷六，康熙五十九年观妙斋刊本，第30页。

【36】 [明]张丑著，《清河书画舫》，波字号，乾隆二十八年池北草堂刊本。

【37】 张伯英著，《张伯英碑帖论稿》，河北教育出版社，2006，第163页。

【38】 嘉庆七年李廷敬刻，李为乾隆四十年进士。

【39】 同注37。

【40】 参见董其昌《容台别集》卷三〈题跋·书品〉，崇祯二年陈继儒序刊本，第3页。

【41】 见《味水轩里的闲居者》，中国美术学院出版社，2008，第132页。

【42】 [清]蒋士铨著，邵海清校、李梦生笺，《忠雅堂集校笺》，上海古籍出版社，1993，第2391页。

【43】 [清]郭尚先著，《芳坚馆题跋》，卷三，《翠琅玕馆丛书》本，第33-34页。

【44】 同注9。

【45】 同注1，中译本第121页。

【46】 [清]顾文彬著，《过云楼书画记》，卷五，《续修四库全书》影印光绪刊本，上海古籍出版社，1994-2002，第1085册，第238页。

【47】 见[清]卞永誉著，《式古堂书画汇考》，书法卷之四，《中国书画全书》本，上海书画出版社，1994，第6册，第118页。

【48】 光绪十年长沙王氏刻本，卷三，第24页。

【49】 李清照《金石录》〈后序〉云："每获一书，即同共勘校，整集签题。得书画彝鼎，亦摩玩舒卷，指摘疵病，夜尽一烛为率。故能纸札精致，字画完整，冠诸收书家。"（《四部丛刊》续编本）可称开书籍欣赏先声者，但似还在工艺欣赏的层次，赵孟頫可谓是进入艺术欣赏了。

【50】 同注12。

【51】 [明]陈继儒著，《读书十六观》，道光刊本。

【52】 参见[元]陶宗仪辑，《说郛》，卷十三，民国十六年上海商务印书馆铅印本。

【53】 *Fritz Saxl (1890-1948): A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, ed. D.J. Gordon, London, 1957.

【54】 同注37，第312页。

【55】 《四部丛刊》初编本，卷四十六，第16-17页。

【56】 参见《石渠宝笈》，卷三，上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本，1987。

【57】 雪映庐抄本，无页次。

【58】 [清]沈虹屏著，《春雨楼集》，卷十三，乾隆刻本，第4-5页。

【59】 [清]杨宾著，《大瓢偶笔》，《中国书画全书》本，上海书画出版社，1994，第8册。

【60】 参见傅申著，《书史与书迹》，台湾，历史博物馆，1996，第184页。

【61】 傅山的著名《训子帖》极诋赵孟頫字之软美，薄其为人，恶其书浅俗，力倡"宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排"，赞扬劲瘦挺拗的书风，认为这样才可以"回临池既倒之狂澜"，带有强烈的政治意味。赵孟頫在晚年向早期的书法风格回归[regress]，是否也有一丝忏悔之意，心理分析在此或有用武之地。

【62】 光绪八年十万卷楼刊本，卷二，第16-17页。

【63】 岳珂《玉楮诗稿》跋云：集既成，遣人誊录，写法甚恶，俗不可观，遂自日录数纸。未知有宋本，或未刊板。岳元声万历刻本每卷首题“十六世孙元声等藏墨”，或依岳珂手录传写付梓者，板数相符，但字句间犹有晋豕，不知何故。

【64】 [明]徐一夔著，《始丰稿》，卷十三，光绪间钱塘丁氏嘉惠堂刻《武林往哲遗箸》本。

【65】 普林斯顿大学美术馆藏，俞和至正二十年即1360年五十四岁时所书。

【66】 见《书法丛刊》，总第28期，文物出版社，1991。

【67】 同注60，第193页。

【68】 见《中国书法全集》赵孟頫卷，荣宝斋出版社，2002，下册，第475-76页。

【69】 同注12。

【70】 [明]丰坊著，《真赏斋赋》，光绪二十四年缪荃孙辑刻《藕香零拾》本。

【71】 见《汪氏珊瑚网法书题跋》，卷十六，《适园丛书》本，第1-2页。

【72】 同注71，第2页。

【73】 《新世纪万有文库》本，卷十三，第275页。

【74】 见李日华著，《味水轩日记》，卷六，万历四十二年十二月十八日条，《嘉业堂丛书》本，第72页。

【75】 Cf. Christopher de Hamel, *The Book: A History of the Bible*, London, 2001, pp. 83-84.

【76】 Cf. L. Febvre and H. Martin, *The Coming of the Book*, London, 1993, p.27.

【77】 同注1，中译本第63页。

【78】 [英]贡布里希著，李本正、范景中编选，《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，中国美术学院出版社，2000，第164页。

【79】参见民国乌程蒋氏密韵楼景宋刊本。

【80】 参见我的文章，〈套印本和闵刻本及其《会真图》〉，载《新美术》，2005，第4期，第77-82页。

【81】 见《江令君集》，卷一，光绪五年信述堂重刊《汉魏六朝百三家集》本，第18页。

【82】 冯梦桢（1546-1605），国子监祭酒，被劾归，于孤山买汪仲嘉地筑快雪堂。

【83】 [明]臧懋循《负苞堂文选》，卷三，《续修四库全书》影印天启元年臧尔炳刊本，上海古籍出版社，1994-2002，第1361册，第91页。

【84】 同注12。

跋

这次考古与艺术史研讨会来自一次偶然的交谈。2007年冬，在西安的一次学术讨论会上，郑岩、孔令伟和我聚在一起闲谈，说起了当前中国美术史研究中的“古墓、古画、古书”这“三大派别”。言笑之间，竟触动了一直在我们心底隐藏着的话题。我们想，要是来一次讨论会，专门谈谈这些问题，那该多好！随后我们就真的准备起来，并大致拟定了几个讨论方向：一、金石学的现代转型；二、卷轴、古墓与文献；三、物质文化、博物馆与艺术史学新走向；四、考古新发现与近三十年中国美术史研究。在后来的几个月中，我们把这些意向、议题向考古学、博物馆学等领域的学者进行咨询，得到热烈的回应与支持，研讨会也就顺利地如期召开。

我们想强调考古学与艺术史的关系，是鉴于考古发现在中国早期美术史研究中所具有的特殊意义。正如欧洲的大教堂一样，中国的墓葬艺术及各类大型地下窖藏也构成了一部具有历史连续性的艺术史。在地下沉睡的墓主人生前就会设计好自己的归宿，并按照生者独有的生死观、宇宙观去构思地下的图像世界。时代越早，这种气息就越浓郁。中国的早期艺术史，可以毫不夸张地讲，是一部考古发现史。考古学与艺术史结合，两者求同存异，最能拓展艺术史的眼界与疆域。王国维首倡的“二重证据法”，乃至饶宗颐提出的“三重证据法”，都是学术研究的理想状态，即文献、文物等彼此相辅相成，恰好互证。而这样的学术研究，也是最为扎实、稳妥的研究。

但是，考古学与艺术史各有其学术方法，二者不可偏废，更不能混为一谈；非具备深湛功力与广阔视野者，很难在两门学科之间骑驿通邮。而历史学家所能追求的便是为已有的世界提供新的可能性，一部好的著作，尤其不应满足于陈述事实、得出结论，而是向后来者揭示其经过深入研究后发现的新问题、新视野，这样才能使学术之树常青。

这一次研讨会，得到了台湾艺术家萧荣庆先生的全力支持，会议论文集也由萧先生赞助出版。在此，我们向萧先生表示特别的感谢和敬意！

范景中

2009年7月6日

本书作者简介

(排名不分主次，按拼音字母顺序排列)

白谦慎：1955年生于天津，1978年考入北京大学国际政治系，1982年毕业后留校任教。1985年考入本校研究生院，一年后赴美国罗格斯大学攻读比较政治博士学位，1990年获硕士学位并修完比较政治博士课程后，转学至耶鲁大学攻读艺术史，师从班宗华教授，1993年获硕士学位，1996年获博士学位。1999年至2000年为盖梯基金会博士后。1995年至1997任教于西密执安大学艺术系。1997年至今任波士顿大学艺术史系中国艺术史教授，2004年获终身教席。2002年春为哈佛大学艺术史系客座教授。主要中英文著作有《傅山的世界：十七世纪中国书法的嬗变》，《天倪——王方宇、沈慧藏八大山人书画》，《傅山的交往和应酬——艺术社会史的一项个案研究》，《与古为徒和娟娟发屋——关于书法经典问题的思考》。1990年以后用中英文发表多篇关于中国书法、绘画、印章的论文，其中有些被译成日文、韩文。

曹意强：1957年5月生于杭州。英国牛津大学艺术史系哲学博士（Oxford,1995）。近年来发表的主要中英文论文有：《包罗万象史的观念与西方艺术史的兴起》、《中国艺术史学的基本特征》、《视觉习惯与文化》、《图画再现与蒙古制度特征》、《历史画在观念时代的命运》、《艺术世界与超凡世界》、《个人创造与传统模式》、《艺术媒介与创作意图》、《沙耆的师学渊源与心理图像》。主要译著有：《理想与偶象》、《意图的模式》、《人体》、《图像与语词》、《素描艺术》等。主要专著有：《图像的力量——艺术史学史与批评文集》。英文专著*Anxiety and Expediency: Some Hidden Links in the Visual Dialogue between Europe and China*（出版中）、《欧洲油画》、《艺术与历史》。并与范景中先生一起主持《美术史与观念史》学刊的编选工作。

蔡穗玲：德国海德堡人文科学院博士

陈锽：博士，中国美术学院艺术人文学院教授，主要从事美术考古方面的教学与研究。出版《宗教与艺术的殿堂——古代佛教石窟寺》、《古代帛画》等专著，参与撰写《中国美术名著鉴赏辞典》中国雕塑和石窟壁画艺术部分、《中国考古学通论》隋唐宋明部分。译著有《探寻化石之旅》。主要论文有《试论魏晋南北朝佛教石窟造像模式》（上、下）、《鄞县南宋神道石刻艺术初探》、《六朝石刻四论》、《从帛绘到帛画——中国古代绢帛绘画源流试探》、《楚汉覆棺帛画性质辨析》等。

范景中：笔名墨一，1951年11月生于天津。1977年考入北京师范大学哲学系。1979年入浙江美术学院攻读艺术理论研究生，获硕士学位。先后任《美术译丛》和《新美术》主编、中国美术学院教授、博士生导师、图书馆馆长、出版社总编等职。现为中国美术学院教授、博士生导师，南京师范大学美术学院特聘教授，博士生导师、南京师范大学美术史研究所所长。主要论著有：《藏书铭印记》、《柳如是事辑》、《图像与观念——范景中学术论文选》、《柳如是集》；主编《美术史的形状》等丛书。主要译著有《艺术发展史》、《艺术与错觉》、《通过知识获得解放：波普尔论文集》、《艺术与科学》、《艺术与人文科学：贡布里希论文集》、《希腊艺术手册》、《图像与眼睛》等。

贺西林：1964年12月生于陕西西安，1988年毕业于中央美术学院并留校任教，2000年获文学博士学位。现为中央美术学院人文学院文化遗产学系教授。长期从事中国美术史、美术考古教学与研究，重点研究方向为汉唐视觉文化。出版专著两部、教材三部，发表论文二十余篇。主要学术成果有：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》、《中国古代青铜器艺术》、《中国美术史简编》等。

孔令伟：1972年8月12日生。2002年7月毕业于中国美术学院，获博士学位并留校任教。主要论文有：《观念的拟人化及相关问题》《新史学与近代中国美术史研究的兴起》、《海派“博古图”初探》、《科曾斯父子的艺术与中国山水画》、《西方科学书籍插图、画学范本与近代中国图学》、《国粹与国粹画》、《16世纪东西方艺术制图术之比较》、《西方人体知识在中国的传播与转换——视觉艺术的视角》、《博物学与博物馆在中国的源起》等。译文有《艺术史与艺术科学》、《西耶那的圭多和1221年》、《艺术批评对艺术史——斯托克斯和贡布里希的通信与著作》、《历史及其图像》序及第七、八、九章等。现为中国美术学院艺术与人文学院副教授，考古与博物馆学系主任。

雷德侯：1942年12月7日出生于慕尼黑。先后在波恩、巴黎、台北、海德堡等地学习东亚艺术、欧洲艺术、汉学、日本学。1969年以论文《清代的篆书》获海德堡大学东亚艺术史博士学位，随后至美国普林斯顿大学、哈佛大学修学。1975年至1976年供职于柏林国立博物馆、东亚艺术博物馆，1976年在科隆大学任教授，同年执教于海德堡大学东亚艺术史系，任系主任兼艺术史研究所所长，1978年任哲学历史学院院长。兼任德国东方学会会长、柏林学术院院士、德意志考古研究所通讯员、海德堡学术院院士、英国学术院通讯院士。曾任剑桥大学、芝加哥大学、台湾大学客座教授或特约研究员。其主持的展览有“紫禁城的珍宝”、“兵马俑大军”、“日本与欧洲”、“中国明清绘画”等。著作有《米芾与中国书法的古典传统》、《兰与石——柏林东亚艺术博物馆藏中国书画》、《万物》等。

李零：1948年6月12日生于河北省邢台市，1977年入中国社会科学院考古研究所参加金文资料的整理和研究。1979年入中国社会科学院研究生院考古系，师从张政烺先生做殷周铜器研究。1982年毕业，获历史学硕士学位。1982年至1983年在中国社会科学院考古研究所沣系西队从事考古发掘。1983年至1985年在中国社会科学院农业经济研究所从事先秦土地制度史研究。1985年至今任教于北京大学中文系，现为北京大学中文系教授。研究方向：简帛文献与学术源流研究，《孙子兵法》研究，中国方术研究，《左传》研究，中国古代文明史研究，海外汉学研究，中国古代兵法研究。主要著作有：《孙子古本研究》、《吴孙子发微》、《中国方术考》、《中国方术续考》、《郭店楚简校读记》。主要代表论文：《旧中国鸟书箴铭带钩考释》、《出土发现与古书年代的再认识》、《式与中国古代的字符模式》、《马王堆房中书研究》、《楚景平王与古文字谥》、《传统文化与现代化》等。

刘婕：1978年生于黑龙江省。2000年哈尔滨师范大学美术教育系本科毕业，2005年中央美术学院人文学院美术史系硕士毕业，研究方向：秦汉美术史；2008年中央美术学院文化遗产系博士毕业，研究方向：美术考古。现为文物出版社《文物》编辑部编辑。

缪哲：1965年生，1986年毕业于北京大学中文系。清华大学高等研究中心艺术与考古研究所博士后。

祁小春：1961年出生于南京。1984年中国人民大学毕业后留校，任古

籍整理研究所助理馆员。1989年应日本杉村邦彦教授的邀请，前往日本国立京都教育大学做访问学者。1993年至1998年考入立命馆大学大学院文学研究科，攻读史学硕士、博士课程，获文学博士学位，研究方向为文化史、书法史论。1999年至2002年历任立命馆大学等多所大学兼职教师。2002年至2007年任佛教大学文学部中国学科专任教师。2007年被广州美术学院以高层次留学回国人员引进，现任该院美术研究所教授。在日期间主要日文著述有《中国书道史を学ぶ人のために》、《中国古籍の板刻书法》、《王羲之论考》等，在国内外学刊发表中日文论文二十余篇。

邱忠鸣：女，中央美术学院人文学院博士、北京服装学院艺术设计学院副教授。研究领域：中国美术史、佛教美术史。曾在专业学术期刊上发表论文十余篇，代表性成果《艺术趣味与家族信仰的变迁——以崔懃造像座为中心的个案研究》、《曹仲达与“曹家样”研究》等。

邵宏：广州美术学院美术史教授，暨南大学文艺学博士，中国美术学院美术学博士，武汉理工大学设计管理学博士后，广东省美学学会副会长。已出版的专著有《艺术学方法批判》（合著）、《艺术史的意义》、《美术史的观念》，译著有《美术术语与技法词典》（合译）、《西方美术理论文选》（合译）。

沈芯屿：1983年开始从事文物藏品保管工作，主要专长为古陶瓷研究、鉴定。主要学术论文：《三十年代以来浙江青瓷研究概述》、《建盏与宋代福建茶文化》、《杭州出土元青花观音像年代的考证》、《趣味与风韵——论魏晋越瓷中的动物造型》、《试论明代民窑青花瓷画中的民俗风情与国画意韵》、《“图式的象征”：越窑耀州窑瓷器的地域性比较》、《南青与北青：论越窑耀州窑青瓷文化的比较》。著作有：《翠色 琢玉 梅青——越窑、耀州窑、龙泉窑青瓷文化对比研究》。

吴敢：1969年2月生。1988年至1995年就读于中央美术学院美术史论系，获学士学位及硕士学位。1999年毕业于浙江大学中文系，获博士学位。现为中国美术学院教授，中国书画鉴赏研究中心主任。主要著作有：《中国名画家全集：沈周卷》、《丹青有神——陈洪绶传》等。论文有：《北宋张先<十咏图>考证》、《传世最善本<淳化阁帖>辩证及其相关问题》、《<唐释高闲草书千字文残卷>及其相关问题》。

吴立行：1973年生于台湾台北，台湾国立艺术专科学校毕业，台湾台北市立师范学院视觉艺术研究所，中央美术学院美术学博士。

杨泓：别名易水，1935年12月12日生于北京市，满族。1958年毕业于北京大学历史系考古专业。中国社会科学院考古研究所研究员，博士生导师。主要研究方向为魏晋南北朝考古学；中国美术考古学和中国美术史；中国古代兵器考古和中国古代兵器史。曾先后参加《新中国的考古收获》（1961）、《新中国的考古发现和研究》（1984）、《中国大百科全书·考古学》（1986）和《考古精华——中国社会科学院考古研究所四十年纪念》（1993）的编撰工作。主编《中国军事百科全书·古代兵器分册》（1991）。主要论文、论著有：《中国古兵器论丛》、《美术考古半世纪——中国美术考古发现史》、《文明的轨迹——从考古发掘看中国文明的演进》、*Weapon in Ancient China*、《中国古代的甲胄》、《考古学与中国古代兵器史研究》、《战国绘画初探》、《考古发现与中国古代家具史研究》、《南北朝墓的壁画和拼镶砖画》、《谈中国汉唐之间葬俗的演变》。

张鹏：博士，中央美术学院《美术研究》杂志社副研究员，硕士生导师。入选教育部2008年度“新世纪优秀人才支持计划”。主持国家哲学社会科学基金项目“辽金墓葬壁画研究”。担任《中国美术分类全集·墓室壁画》卷和《中国美术分类全集·寺观壁画》卷编委。出版《辽墓壁画研究》、《中国古代花鸟画史》等专著。

郑岩：山东安丘人。先后就读于山东大学历史系考古专业、中国社会科学院研究生院考古系，历史学博士。曾任山东省博物馆研究馆员、副馆长，芝加哥大学美术史系访问学者，华盛顿国家美术馆视觉艺术高级研究中心客座研究员，山东省文物鉴定委员会委员等。现任中央美术学院人文学院教授、博士生导师，主要研究方向为汉唐美术史与美术考古。主要著作有《魏晋南北朝壁画墓研究》、《中国表情——文物所见古代中国人的风貌》、《中国美术考古学概论》（与杨泓合著）、《庵上坊——口述、文字和图像》（与汪悦进合著）等。

张弘星：先后就读于南京艺术学院和伦敦大学亚非学院，博士、策展人、英国维多利亚和阿尔伯特博物院亚洲部中国馆主任。已发表的论文有：《中国最早的西洋美术摇篮——上海土山湾孤儿工艺院的艺术事业》、《作为地图的山水画六朝至唐朝图画的思考》、《流散在海内外的两组晚清宫廷战图考略》、《美术批评的内部结构》、《周京新选择了什么》等。

[General Information]
书名=“考古与艺术的交汇”国际学术研讨会论文集
作者=范景中，郑岩，孔令伟主编
页数=482
出版社=中国美术学院出版社
出版日期=2009.11
SS号=12440529
DX号=000006853148
url=http://book.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000006853148&d=F3162CF3AAF8EE1EF2A02E401B9B4556&fenlei=111031&sw=%B7%B6%BE%B0%D6%D0

封面
书名
版权
目录